ىين قوسين



اً. فلك حصرية

ما إن يواجهك لفظ "المصطلع" حتى يجول في فكرك، وتستحضر ذاكرتك كل ما من شأنه أن يميط اللثام، ويزيح الغموض عن محتواه اللفظي والمعنوي ودوره الرئيس، في أداء وظيفته، بالشكل المطلوب، وبالوجه الشفاف والحقيقي، بعيداً عن الحشو والزيادات وإضافات لا داعي لها، ولا أهمية تضاف إلى المكون الأساسي، إلا بما يتضمن الفائدة المرجوة والتطور المطلوب، الذي يساير تقدم الزمن، وتطور الآليات والطرق التي تغني البحث، وتدفع به نحو الكمال والغنى الضمني والظاهري.

لقد اهتم - وعبر الزمن - المختصون والعلماء ، بتحديد ماهية "المصطلح" ، ورسم الإحداثيات الشاملة ، والخطوط المحيطة ، ذات العلاقة الوثيقة والهامة ، لعلم المصطلح ، كونه يشكل علماً قائماً بذاته ومستقلاً بكينونته ، وماهيته ذات المصطلح ، كونه يشكل علماً قائماً بذاته ومستقلاً بكينونته ، وماهيته ذات الخصوصية ، بما يجعله متمايزاً ومميزاً عن بقية العلوم الأخرى ، الأمر الذي جعله محط اهتمام ، ذوي الاختصاص وعنايتهم ، الذين ما لبثوا يعملون بجد ومثابرة وإيمان ، يواصلون محاولاتهم إرساء دعائمه ، وإثبات ماهيته ، بطرق شتى ، وتحت لواء مدارس اصطلاحية بعينها ، غير آبه بما يعانيه من المشاكل الكثيرة والمتعددة الأوجه والصور ، محاولة بل ساعية للوقوف عائقاً أمام المستعمل المتداول للمصطلح الموضوع .



والواقع أن ما عرف بـ "المصطلح" ليس وليد الجدّة أو الظهور الحديث، الذي يعدُّه بعضهم، حديث النشأة، ووليد التطور للعصر الجديد، إذ يعود ظهوره إلى النصف الأول من القرن الثامن عشر، لكن صداه بوصفه قائماً بحد ذاته، لم يلق أثره وفاعليته وتواجده الفعال إلا مع بداية القرن التاسع عشر، حيث لاقى اهتماماً متفرداً على يد العلماء اللسانيين، من خلال جمع قواعده، وتوسيع نطاق عالميته، وتعريفه ضمن إطار واحد، بصورة تم الاتفاق بشأنها، والإجماع عليها، إضافة إلى تضمين المصطلح، طرائق لوصفه، وتأصيله، لتتضمن: الاشتقاق والنحت، التعريب والمجاز، الترجمة... وغيرها. من هنا فلا غرابة أن يكون للمصطلح علم خاص به هو "علم المصطلح"، وأن تتعدد، وتختلف وتتشعب المصطلحات الخاصة به، فتزداد أهميته حضوراً في الأعوام الأخيرة، وهنا لا يفوتنا أن نذكر بالدور الفاعل والفعال الذي أداه أجدادنا العرب القدماء في هذا المجال.. على الرغم من قلة عددهم وندرتهم _ إلا أنهم وللحقيقة والحق، استطاعوا أن يشيدوا بني، تمثل نقطة علام فارقة، ومتمايزة في خارطة النقد العربي، بحيث عملوا على إجلاء المصطلح النقدى بما يحتويه من ركائز ومفاهيم، ودلالات وإشارات، فنقلوه إلى الحيز الواقعي الفعلي، باجتهادات تنظيرية وتطبيقية، تُسجّل لهم، بأحرف من نور. وفي هذا المجال نقرُّ بحقيقة واضحة ، يحفظها الـزمن، ونتـذكرها أبـداً بـأن الناقـد لـيس وليـد وقتـه وعصره، بل تمتد جذور علومه إلى ماض عريق كان لأمته، بحراً اغترف منه رجالاتها، كل في مجال إبداعه وتخصصه يواكب الجديد والتطور والتحديث، اعتماداً على مجد سالف تليد، وبهذه الصفة الجامعة، المتوافقة، المتصلة والمتواصلة، يتبوأ المبدع موقعاً استراتيجياً لا غنى له عنه، يُشرّفه ويتشرّف به.

إن التركيز على لفظ "المصطلح النقدي" عبر فقراتنا السابقة: إنما هو وجه من الوجوه الأخرى ذات الاختصاصات: الثقافية، والفكرية، والعلمية والأدبية، واللغوية... ليبقى المصطلح حجر الأساس، وقد جاء في تعريف الأستاذة الدكتورة راضية بنت عريبة . كلية الآداب واللغات بجامعة حسيبة بن بو على . الشلف:

"المصطلح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسمٍ ما ينقل من موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لُغوي إلى آخر لمناسبة بينهما" توثيق.

على كل حال، إن المصطلحات تمثل في أية معرفة مفاتيح للعلوم، ليس هذا فحسب بل مفاتيح للعقل البشري، إذ عن طريقها يتم التواصل والتحاور، إنطلاقاً من أنه لا معرفة من دون مصطلحات، نظراً لما تمارسه السلطة الاصطلاحية، من دور فعال في تحديد المنظومات المعرفية، وتحقيق الانتظام، والضبط النظري والمنهجي.

ولربما يبدو هذا الكلام غائماً، غير مستقر، ومتفق عليه، بعيداً عن النجاح في الوصول إلى ما يراد به، ويتم اعتماده لمصطلح "مستقل بحد ذاته" يتمتع بماهية متفق عليها، لا تشكيك ولا خلاف حولها، وهنا نشير إلى ما يعرف بـ "مصطلح الحداثة" حيث يرى فيه بعضهم "مصطلح حق، أريد به باطل" ينزاح عن مبتفاه، ليعود للاتكاء على المساحات الفكرية الغربية تحت إطار ادعاء التطور. ليأتي اجتهاداً في الرأى، وإشارة إلى اعتماد المنهجية الفربية بلا تعديل، ولا تصويب، مستحضرين جهود علماء ومترجمين عرب قدماء في ميدان ترجمة النصوص، والمصطلحات، ترجمة كاملة وتعريباً تاماً، صالحاً للاستخدام وجاهزاً للتداول، وفي هذا المجال لا يغيب عن الأذهان، ذلك الاهتمام الكبير الذي أكده السيد الرئيس بشار الأسد، أمام وفود الأمانة العامة للأدباء والكتاب العرب "الصيف المنصرم" وفي أثناء لقاء سيادته بهم، حيث لم تفته الإشارة إلى أهمية تداول وتناول المصطلحات بشفافيتها، وعلميتها، وحقيقة مضمونها ودورها، وصولاً إلى إضفاء المزيد من الألق والوضوح والشفافية والواقعية، والمسؤولية، تجاه مصطلحات ذات أهمية ودور كبيرين على صعيد الفكر، والثقافة، الإعلام واللغة، الأدب والتاريخ، ومناحى الحياة كافة، بحيث تكون - حقيقة وفعلاً - مفاتيح للعقل البشرى وللمفاهيم، والحقوق التي تمثل الوجه الآخر لعلاقة الفرد بوطنه وعلمه، عمله وإخلاصه. تفوقه وإبداعه، قضاياه ومصير أجياله فحذار ... حذار من استيراد مصطلحات جاهزة، ملغومة، وذات ارتباطات تخدم الآخر من حيث لا ندرى، وترتبط به برابط، مبعثه الجهل والبلادة الفكرية القاتلة، بحيث تجعل من بعضهم المتلقى ببغاوات مطواعة، تسير في ظل الظلام والخراب.



ختاماً:

لا يفوتني تقديم الشكر والامتنان والعرفان للدكتور محمد الحوراني ـ المدير المسؤول، رئيس اتحاد الكتاب العرب، وقد خصّ هذا العدد المزدوج لشأن مهم، وحصري، وترك لنا المجال لتضمينه، النفيس، في ميدان النقد كميزان دقيق، وصائغ ماهر، وصياد باهر حقيقى، متخذاً من هذه المجلة، عريقة النسب والانتساب، حرصها القوي في الحضور وتقديم الفائدة، لكل من أرادها ويريدها، كذلك لا يفوتني ذكر زميلي وصديقي الناقد والباحث والأديب، الذي كان البوصلة الحقيقية، الفاعلة وديناميكية الحركة، وقد مضى بسفينتنا إلى كوكبة سامقة باسقة من قامات النقد العربي، ورجالاته، الذين نفاخر بتواصلهم معنا، وبمشاركاتهم الفذة القيمة، التي وصلتنا بوساطة الأستاذ الغالي أحمد علي هـلال، الذي كان المنسق، وصلة الوصل والتواصل مع قاماتنا النقدية الباهرة والمشرّفة، آملين أن نكون عند حسن ظن الجميع، كذلك يبقى للأستاذة الناقدة رجاء كامل شاهين عبق الامتنان، وعطر الجهد المبذول.



في شعريّة البلاغة التّوريّة: أو جدليّة الحبر والدّم بين قوسين

أ. إبراهيم علي أكاديمي من جامعة وهران - الجزائر

أ - ما الشّعر (الثّوريّ) ؟

1 - لعلّ من المفيد، أن نبدأ الموضوع بسساؤل المنظّر الرّوسي، ومؤسّس نظرية التُّورة الدّائمة (ليون تروتسكي - نظرية التُّورة الدّائمة (ليون تروتسكي الأدب تاريخ التّورة ويجيب: يجب أن نوفر لكلّ إنسان نصيبه من الخبز، ونصيبه من الأدب الشد اختار (تروتسكي) الأدب بالضبط، ليكون إلى جانب الخبز، أهم ما يجب توفيرهما لكلّ إنسان. ولكن قبل يجب توفيرهما لكلّ إنسان. ولكن قبل يجب توفيرهما لكلّ إنسان. ولكن قبل الخبز بالأدب وكيف يتحوّل الأدب غذاء للروح وكيف يتحوّل الأدب غذاء للروح ثبم هل هناك علاقة بين الأدب والتّورة تبدو أهمية هذه الأسئلة مرتبطة أساساً بفهم طبيعة كلّ من الأدب والتّورة.

شعوريّة، في حين أنّ الثّورة هي فعل إنسانيّ تاريخيّ. أعتقد أنّ جوهر المسألة يكمن في البحث في كيفيّة التّج اور بين الأدب والحدث. لا ريب في أنّ مبدأ المجاورة بين الأدب والتورة ليس مسألة اعتباطية، بل هي بالأساس، مجاورة تهدف إلى تفكيك مجموعة التّنائيّات المتصارعة من مثل: - {(الأدب) ↔ (الثَّ النَّ النَّالِيِّةِ) {(اللَّفَة) ↔ (اللَّالْفَة)} - {(الأدب يوصفه \leftarrow وهراً) \leftrightarrow (الأدب بوصفه وظيفة). الحقيقة أنّ كلّ هذه الثّنّائيّات تتضمن بدورها ثنائيّات أخرى، تغذّى الصّراع بين العلاقات الأساسية، جوهر العملية الإبداعيّة: {(الإنسان) -(التّاريخ) -(اللَّفة)}. إنّ قراءة هنه الثَّنائيّات وتفكيكها، أمر منوط بمسألة القراءة

والكتابة. لـذلك فـإنّ البحـث فيهـا، أمـر يشبه الأشكاليّة. إنّنا نؤكّد هنا، من دون مبالغة، أنّ الأدب الحقّ رغم انقطاعه عن وظيفته في إطارها الاجتماعي، التّاريخي، يظلّ مع ذلك أدباً فعّالاً، ليس بوظيفته النَّفْعيَّة، بِل بإبداعيَّته. فليس الحدث هو الذي يحوّل الكلام إلى أدب، بل الفنّ هو الذي يحوّل الحدث إلى أدب، أي إلى لغة (2). 2 - (الشّعر الشّوريّ)، هـ و الـ ذي يخترق الحدث محوّلاً إيّاه إلى (رمـز -Symbole). هذا يعنى بالضّرورة أنّ الحدث أيًّا كان، لا يمكن، إبداعيًّا، أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشّعر. الحدث على العكس، وسيلة للشّعر. الشّعر الذي هو من جهة، استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها، ومن جهة ثانية، ترميز للتّاريخ. من هنا، لا يحدّد الشّعر بوظيفته النّفعيّة، إذ لا وظيفة للابداع إلاّ الابداع (3). لا يجوز أن تخضع الكتابة الشعرية للمقتضيّات الايديولوجية والسياسية ولمستلزمات الإيصال، وإنّما عليها أن تغيّر الطّريقة السّائدة في رؤية الحياة. دون ذلك تكون الكتابة الشعرية (استكتاباً)(4) يقوم بوظيفة محدّدة. إنّ دور الشّعر في (شعريّته - Sa poétique) ذاتها. في كونه خرقاً مستمراً للمعطى السّائد. ودليل ذلك، أنّ مرجع العمل الشعرى ومقياس قراءته ليس فِي الحدث، بل فِي (شعريته) ذاتها بهذا المعنى، فإنّ الشّعر في ذاته ثوري بوصفه حدثاً إبداعياً. فهو ثورة داخل اللَّغة من حيث

إنّه يجدّدها، وثورة في التّاريخ نفسه، من حيث إنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن حيث إنه بغير، بتحديده اللّغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات، وبينها وبين الإنسان، وهو لنذلك، ثورة في وعيّ الإنسان. فالشّعر ثوريّ، لا بكونه يتحدّث عن قضايا ثوريّة، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة. بهذا المعنى، فإنّ الشّعر منفصل عن كلّ (نظام مغلق - Système fermé)، بحيث لا تكون علاقته بالحدث / الثّورة وظيفيّة، وإنما تكون علاقة كشف واستقصاء في أفق جماليّ تخيّيليّ، قوامه اللّغة وعلاقاتها. لا تبدو فيه الكتابة الشُّعريَّة تمحيداً وتهليلاً لفظيّن، تأخذ قيمتها من انتمائها إلى الحدث لا إلى الشعر، أي من موضوعها ومن الموقف السياسيّ الذي تعلنه، وليس من شعريّتها (5).

3 - الشعر (التوريّ) بهذا المعنى، تعبير في الحدث / الثورة وليس عنها. فهو أوّلاً (تعبير عنها)، لأنّه لا يعبّر عن نقيضها، وهو (تعبير فيها) لأنّه يقوم بتنفيذ نوع من الفعل الثوريّ على مستوى الوجدان الثوريّ. الفارق إذن، هو ما بين ماهيّة الشعر وفعله الوجدانيّ الشوريّ، وبين ماهيّة الشورة الشورة وحركتها، هو فارق في (النّوع). لكن علاقة النوعين تشبه علاقة البحر بلونه / علاقة النوعين تشبه علاقة البحر بلونه / سطحه. ولون البحر ليس ماهيّته. بهذا المعنى، فإنّ الشعر التوريّ لا يساوي الفعل الثوريّ ليس منفصلاً

عن حركة الفعل الثّوريّ. وإذا كان الشّعر التوري هو التمبير عن التورة، فمعنى ذلك أنَّه يصفها، أي يتبعها، وبالتَّالي تصبح مهمّته في أن يكون وسيلة من وسائل اشتهارها. هنا يصبح الشّعر مجرّد (وسيط - Médiateur). بهذا المعنى، فإنّ التعبير عن حدث إنساني ما بنفس المفاجأة التي يباغتنا بها، لا يمكن أن تعطينا إلا شعراً غامضاً، منفعلاً يدفعنا إلى اليأس إذا لم يتمّ الانتصار، لأنّ العنصر الشّعريّ فيها شبيه بيقظة الهلع من النوم على خدعة حصان طروادة. الوعيّ بالزّمان والمكان والحدث لا يكفى الشّرط الإنسانيّ المطلوب في أي عمل شعريّ. النّص الشّعريّ بهذا المعنى، ملزم بأن يخترع شرطه الشّعريّ، في أن يتجاوز المسافات واللّحظات و الأحداث⁽⁷⁾.

4 - يقول أدونيس: "الشّعر رؤيا بذلك بفعل، والتّورة فعل برؤيا" موضّحاً بذلك الجدل بين الشّعر والتّورة وما في الشّعر من شوق إلى الحياة المتحرّكة، وما في الشّعر من من نار الإلهام الإبداعيّ. ولقد كانت دائماً القفزة من الرّؤيا إلى الفعل بهذه الرّؤيا، طموح المبدعين الكبار، كما كان كبار الشّوار حالمين كباراً (9). من هنا، كان الإبداع الشّعريّ، رؤيا حالمة، احتجاجاً / الإبداع الشّعريّ، رؤيا حالمة، احتجاجاً / صورته الإيجابيّة. وأنّ زمن التّورات، هو عسورته الإيجابيّة. وأنّ زمن التّورات، هو والانفصالات الكبرى، زمن التّحروج

وممارسة الخطر، زمن الأحلام الكبرى. هذه الحركة الجديدة التي يبتها الشعر، هي رسالته إلى زمانه، ورسالة الشعر العظيم ثورية دوماً. لأنّ هذا الشعر، هو أبداً عملية هدم وبناء لعالم جديد. هكذا يكون الشعر ثورياً حين يسهم في خلق الحالة الإبداعية، أي حين يملك طاقة على تحريض الأحلام، وعبور مسافة الاختيار والقرار (10).

ب - هل الشُّعر (مهمّة) تُوريّة ؟

1 - نعم له مهمة في ذاته، ومهمة في الحدث / الثّورة. ومهمّته في الحالين أن يكون كتابة جميلة وثوريّة. ومن تّمة، فإنّ العلاقة بين الشعر والتورة ليست علاقة (تـــوازن - Équilibre) و(تناظـــر -Symétrie). فالشّعر والثّورة فعلان لا يتقاطمان، لأنّ التقاطع يعنى الخضوع لقانون العرض والطّلب. ودراسة العلاقة، هي جوهر القراءة التُّوريّة. إنّ جوهر المسألة يكمن في فهم ماهيّة العلاقة وليس في ماهيّة المادّة الخامة. فقد أعيّر في حدث ثوريّ بفكر غير ثوريّ، وقد أعبّر في حدث غير ثوري بموقف ثوري. أي أنّ المهم هو كيفيّة التّعبير، وليس المهمّ أن يكون الحدث الظَّاهريّ المعبّر عنه ثوريّاً. ولهذا لا فضل لشاعر على آخر في مسألة الاختيّار. لأنّ الحدث موجود موضوعيّاً، لكنّ الشّاعر (التّوريّ) هو الذي يعالج خامته

انطلاقاً من وعي معرفي جمالي صحيح متميّز عن وعيّ مزيّف، واختيّار الخامة التوريّة لا يجعل من الشّاعر، شاعراً ثوريّاً حتّى لو عرفها معرفة صحيحة. فالشّاعر الذى يختار خامة ثورية ويعيد صياغتها كما حدثت، هو ذلك الشّاعر (القشريّ) السّطحيّ. فالشّاعر (التّوريّ) ليس الذي يه لأنصته بأكبر كمية من الألفاظ والشِّعارات التُّوريَّة، وكمِّية أخرى من أنواع الأسلحة، وبأسماء مدن الوطن وجغرافيته، فهده الكتابة، هي كتابة (تاظر) و(موازاة) و(ثنائية). وهؤلاء الشعراء (القشريّون) يرون في اللّفظة / اللّغة هدفاً شعريّاً ثوريّاً. وإذا فصل اللّفظ عن هدفه، فإنّه قد يرتد إلى نقيض التّورة. إنّ قيمة حياة مشاعرنا لا تتحدد إلا بمقدار إبداعنا لها. ذلك لأنّ الواقع الحقيقيّ لا وجود له إلاّ عندما نخترعه. لنأخذ واقع التورة العربية كمثال: إنَّنا نرى أنّ رؤيا الكتَّاب الذين تتبّؤوا بقيم هذه الثورة، أعمق من الذين لم يكتبوا عنها إلاّ غداة حدوثها. الشّاعر (الرَّؤيويِّ) يغزو ويقتحم، والواقعيِّ المسجِّل ينتظر الانتصار أو الهزيمة ليَخْمُش (11) أو يصفّق. (الواقعيّون المرحليّون) يجعلون من الشّعر/ القصائد أناشيد قوميّة، إنهم غائباً ما يقدّمون نماذج من الأبطال الذين ما زالوا يحتفظون ببنادق وخناجر نكسة 1948. فإذا حدث العجز في تكملة نكسة 1947 فلا بأس، إنّ لدينا مخزون 1948 أو 1956. وبهذا صارت لدينا ثلاث ملاحم

حربية حديثة نستوحي منها بحسب الرّوائيّ (إرنست همنغواي - Ernest (ارنست همنغواي - Hemingway): الإنسان يمكن سحقه، لكن لا يمكن هزيمته (الله أنّ الشّعر التّصوريّ يسرفض (النّمذجة - التّوريّة) هي التي تحتمي بدم التّورة لكي تحمي نصوصها. والشّعر الحقّ، يستخدم السّياسة دون أن تستخدمه (13).

2 - تملُّك السِّياسيّ للرّمزيّ، من فنّ وأدب، وإلحاقه بالخطاب (الوطنيّ) للدّولة، بل للحرب الذي عوّض فكرة الدولة، كخطاب مهيمن سائد، جعل الشِّعربشكل عامّ، عبارة عن منابر/ خطابات المجتمع السياسي وإيديولوجيته الشَّموليَّة، متجاهلاً تعبيرات ولغات المجتمع المدنى الدّيمقراطية. إنّ (الهويّة المعجميّة -L'identité lexicale) لتلك الكتابة، تتيح لها أن تفرض استقرار الشّروح، واستقرار المنهج مع السلوك السياسيّ الخاصّ، وكأنّ ليس لها في المعجم، سوى معنى واحد، فانغلاق اللُّغة النَّام. لأنَّ حاصل القيّم يطرح على اعتباره تفسيراً لقيم أخرى بحيث لا ترمى هذه (الكتابة الأطروحة -L'écriture de thèse) إلى تأسيس شرح إيديولوجيّ فلسفيّ للواقع / الحياة، أو Rationalité - إقامة (عقلانيّة ثوريّة révolutionnaire) للسلوكات، بــل هدفها، عرض الواقع في شكله المدان، فارضة (قراءة آنية - Lecture

momentané) للأحكام (14). إنَّها الشَّكل الاستعراضي الملتزم للكلام تحتوي وجود السلطة حيث كان - بفضلها - يعرض القمع وكأته إدانة صادرة صدوراً عفويّاً عن الطّبيعة. إنّها بالإجمال، (الكتابة البوليسيّة - L'écriture policière). إنّ امتداد الأحداث السياسية والاجتماعية إلى حقل الكتابة الشّعريّة، أنتج نمطاً جديداً من (النّسيّاخ الواقعيّين - transcripteurs réalistes Les) في منتصف الطّريق بين المناضل الحزبيّ والكاتب. وقد استمدّ هذا (النّاسخ) من المناضل (الحزيكي)، صورة مثاليّـة عن الفرد (الملتـزم)، واستمدّ من (الكاتب) فكرة أنّ العمل المكتوب، هو "فعل" (15). بهذا أصبحت الكتابة الشّعريّة، Écriture - قاسسة مأسسة institutionnalisation) موجّهة للدّلالـة على ملكية جماعية محمية، عوض عن أن تكون لغة حرّة.

3 - الكتابة الشّعرية الحقّة، تطرح باستمرار، أسئلة جديدة حول الثّوابت، كما أنّها تخلخل الوعي السّائد المطمئن إلى بديهيّات هي أقرب إلى الأوهام والأساطير والعواطف منها إلى الوقائع التّاريخيّة. إنّها مؤلّفات تدخل ضمن سيّاقات كتابة تهتم بالمراجعات الفكريّة الكبرى للمنظومات الـتي تحوّلت إلى (عقائد - للمنظومات الـتي تحوّلت إلى (عقائد - Dogmes) تعرق لك تطوّر. إنّ هذه الكتابة (النّقديّة)، مستبعدة - يخ الغالب - من المنتخبات، ومن المقرّرات

المدرسيّة، ذلك أنّها قد تثير الفكر وتبثّ فيه البلبلة. لقد قُلُّص / اختزل مثلاً، الشُّعر الوطنى الجزائري إلى بنية نصوص ما يسمى، بـ (شعر النّورة - Poésie de la révolution)، وتأويلها باعتبارها (كتابة أطروحة - Écriture d'une thèse) تعيد إنتاج الخطابات الإيديولوجية التي عرفها ماضى المجتمع الجزائري، خاصة بعض نصوص الشّاعر (مفدي زكريا). نـذكر بالتّحديد، نصّ النّشيد الوطنيّ (قسماً)، أو نص (النّبيح الصّاعد) دون غيرهما. يعنى هذا بعبارة ثانية، أنّ الشّعر الجزائريّ لم يكن واحداً، وإنّما كان متعدّداً. المسألة التي تطرح في هذا الصدد، هي أنّ هذا المتعدد اخْتُزلَ في نموذج واحد، وأنّ هذا النّموذج نُظر إليه نقديّاً، بوصفه (نشيداً - Hymne)، بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشّعر. إنّها كتابة بوسعنا أن نقيمها (نصباً - Monument)، وننحني أمامه (ميجّلاً - Honorable)، ونقدّم له القرابين. لقد سُميت القصيدة: «قسماً»: (نصَّا تَــذكاريّاً -Texte commémoratif) على طريقة مدافن الموتى الني تُجبر وتُحدّر كلّ الذين لم يكونوا حاضرين في مكان وزمان الحدث الذي جرى، ويراد التنكيربه (16). إنّ الهوس بإقامة الاحتفالات للذّكري، هو بحسب المنظّر الأدبى (تزفيتان تودوروف -Todorov Tzvetan)؛ ميدان المتعطَّشين إلى المجد (17). هذا ما ينتج عنه تعظيم غير

(قسماً) عبارة عن شاهد قبر، فنّ جنائزيّ، ذكري مقدّسة ، عطاء بمثابة قربان لذلك الرّمس الذي قد تحوّل إلى قبر تذكاريّ، فيا له من مزار رائع؟! إنّ الاندفاع في احتفالات إحياء الذَّكري، كان قويّاً. لقد توقّ ف التّاريخ عن أن يكون ذاكرة مصحّحة ذائبة مع تاريخ وطنيّ. لقد أصبح التّراث المتبلور عبر (النّصب التّاريخيّ)، لا متناهياً. تحوّلت الذّاكرة من كونها أداة رمزيّة، قيمة استكشافيّة، لتصبح فريسة للاحتفال ذي الطَّابِع التَّراثيِّ. هكذا أفسح التَّاريخ الوطنيِّ، ومعه التَّاريخ كأسطورة، المجال للدَّاكرة الوطنيّة، (أمّة تذكاريّة (Nation commémorative-(Nation historique - اُمّة تاريخيّة)، بحيث لم يعد الماضي ضمانة المستقبل. لقد استُبدل التّضامن بين الماضي والمستقبل، بالتَّضامن بين الحاضر والدِّاكرة، ويسبب بروز هذا (الحاضر المؤرخن -(23) (Historisé) ، برزت الهويّـة الوطنيّـة باعتبارها الوعد الوحيد بالاستمرارية. هكذا أصبح المستقبل مرهوناً / مرتبطاً بعمليّة فكّ ترميز الدِّاكرة (24). وإذا كانت هـ ذه (انتصـ وص التّاموسيّة - Textes juridiques) قد نالت نصيبها من التّداول والانتشار، فإنّ نصوصاً شعريّة (نقدية) قد تعرّضت أكثر من غيرها إلى (التصفية التاريخية - Liquidation historique). ولا نجد ما نعلّق به على هذا الاقصاء، إلاّ أن نستحضر عبارة الشّاعر

مشروط للـ "أكرة. يقول (تودوروف): "إنّ عمل المؤرّخ، مثل كلّ عمل حول الماضي، لا يقوم إطلاقاً على مجرّد تثبيت وقائع، بل كذلك على اختيّار بعضها على أنّها الأبعد أثراً أو الأكثر دلالة ثمّ وضعها على بعض، والحال أنّ عمل الانتقاء والمزج هذا يتحكّم فيه بالضّرورة ليس البحث عن الحقيقة، بل عن الخبر"(18). إنّ حدث الثّورة، وعظمة المأساة، هو من الخطورة، ومن الأهمية بحيث كان يجب أن يلهم الشّعر. إنّه حدث جدير بأن يُشيد به الشّعر. إنّ موتاً من دون (نشید جنائزیّ - Hymne funèbre) بهذا المعنى، هو موت يفتقد العظمة والنبّل. وحده الشّعر يستطيع إحداث (التّطهير - الشّعر يستطيع إحداث التّطهير catharsis) المخلّص، والسّكينة الناجعة. تلك هي الحكمة التي أوصى بها ملك (إيرلندا - Irlande -)، شاعر البلاط حين انتصاره على (النّروحيّن) في (معركة . (Bataille de Clontarf - كلونتاف) قال الملك: "إنّ الأعمال العظيمة تفقد رونقها ما لم تُصنع بالكلمات، وأريد منك أن تُغنّي انتصاري ومديحي، سأكون أنا (إيناس - Énée)(Énée) وتكون أنت (فرجيل - Virgile). فهل ترى نفسك كفؤاً للقيّام بهذه المهمّة التي ستخدم كلينا "(21) ويرى الفيلسوف (إمانويل كانت -Emmanuel Kant)، أنّ التّورات السّاميّة، يهكن أن تحظى بالاعجاب حين يُضفى عليها طابع جمائي، ويجرى تأمّلها من مسافة آمنة (22). لقد كانت قصيدة / نص

الفرنسى (شرل بودلير - Charles) وهو يعلّق على حالة الاستقبال (Charles لعيئ لديوانه: (أزهر الشّر - Les - الشّر المقد كتب لأمّه يقول: أنّ البرهان على ما للديوان من قيمة إيجبيّة، للمّا يقول: الشّي توجّه الإساءات الشّي توجّه إليه (26).

4 - هذا يعنى أنّ (الوظيفيّة) لا تجرّد الشُّعر من هويَّته وحسب، وإنَّم تقتل اللُّغة الشّعريّة ذاته، تحوّله إلى أدوات تبجيل أو تقبيح، فتنتج شعراً لا يؤثر بخصوصيته الشّعريّة، بل بالوضوع الذي يتحدّث عنه، شأن النّثر العدىّ. من هذ ، فإنّ حقل التّأثير في الشّعر ليس حقلاً إيديولوجيًّ أو حقل أفكر، وإنّم هو حقل رؤى، أو هو بعبارة دُنيّة، حقل (تخييل - Fiction) لا حقل (تعقيل - Rationalisation) مدا لا يعنى أنّ الشّعر مذقض للفكر، وإنّم يعنى أنّ الشّعر ينقل الفكر بطريقة يبدو فيه الفكر وكأنّه يشعّ من النّصّ الشّعريّ كم يشع ضوء الشّمس من الشّمس، أوكأنّم تضوح الرّائحة من الزّهرة. فالشّعر إذن، هو ثورة في اللَّفة وباللَّفة. إنَّه يطهِّر جسم اللّغة شأن الحدث التّوريّ الذي يطهّر التّريخ. لذلك لا بدّ من لغة جديدة تقول الأشيء بشكل جديد، من أجل تجديد المعرفة. بهذا المعنى، نفهم كيف أنّ الشّعر لا يكون نفسه إلاّ بقدر ما يكون ضدّ الوظيفيّة، وضدّ اللّغة الشّـنّعة، وفيم وراء الحدث. من هذه الزّاوية، لا تقس قيمة

الكتابة الشعرية بفائدتها السياسية المبشرة، وإنّم تقس بمستوى احتضانها الإنسان، وجوداً ومصيراً. التّغيّير الأساس، هو اذن، في تغيير الرّموز، لافي مجرّد تغيير أشكل السلط. فالتّغيير الحقيقي، هو في تغيير بنية الوعيّ، وتغيير القيم والعلاقت (28). بهذا المعنى، نقول أنّ الشّعر عنصر من عناصر الثّورة، لكنّ أداته هي اللُّفة. إنَّه يستطيع أن يخلق باللُّفة أفق شعوريٌّ وفكريٌّ. هو الذي يقذف بالقارئ خرج الإطر التقليدي، أي خرج كلّ م ينقض التورة في ثقافته. فالشّاعر التّوريّ هو الذي يرتبط بالحركة لا بالوضع، هو الذي يتخطّى لا الذي يعكس، هو الذي يطرح الأسئلة ويكون الأفق والنّدر. إنّ ارتبط الشعر بالمستويات المبشرة للإنسان والحيدة، يعردي به إلى أن يكون ظهرة تزول بتغيّر هذه المستويت. قد يكون وقوداً مفيداً، لكنّ دره لا تدوم إلا كدر القشّ. لا يكون في هذه الحل، أكثر من (زيّ - Mode). والشّعر التّوريّ، ليس زيّاً، إنّه الشِّعر الله يكتنز مخلزونً ثلوريًّ لا يستنفذ، إلنه نقيض الزيّ(29). الشّعر الحقيقيّ نـر دون رمـد. إنّه البحـث عـن الشّيء ثمّ تجوزه. الشّعر الذي يستهلك بسهولة هو مثل اشتعال النّدر في الغز بحسب تعبير الروائيّ (محمّد شكري). مثل هــذا الشّـعر، شــيه بعلــك يغشــى بعــد مضغه ⁽³⁰⁾.

القانونيّة، هـ و الـ ذي يتيح معرفة علميّة بالنّص الشّعريّ. أي (كتابة مفهيم -Écriture des concepts) قادرة على الإجابة عن أسئلة الرّاهن. معرفة تمكّن في النّهاية من تملُّك النّص معرفيّاً، تحوّلنا الدّخول إلى عالمه الدّاخليّ، لا لنعرف فيه، بل لنقوله. وحدها هذه القراءة، تترك للنص إمكانية التُّعدُّد والتَّجدُّد في القراءة. نقول إمكانية، لأنّ غنى النّصّ الشّعريّ. هو أيضاً عامل تجديد في ذلك. ففي غناه، قدرته على أن يكون حاضراً في فعل القراءة وفي تغيّر معيارها الإنتاجيّ(32). وحين ينكشف المعنى الدّاخليّ للنّصّ الشّعريّ، تبرز العلاقة التي تربط هذا المعطي الدّاخليّ ب(مراجع النّص -Références du texte). ودور القراءة يكمن في تحديد هويّة هذه العلاقة. إنّ العلاقة بين النّص والنّظام في العمل الشّعريّ ليست في مجرّد كون الأوّل تحقيقاً آليّاً لـ(بنية تجريديّة -Structure abstraite) تتجسد في مادة معينة، بل هي على الدوام علاقة صراع وتوتر وجدل من هنا، كانت القواعد البنائيّة للنّصّ الشّعريّ، هي قواعد متغيّرة. لذلك فإنّ تغيير قواعد (الأنساق (Les systèmes structurels - البنائية يمثّل كما يوضّح المنظّر (يوري لوتمان -Youri L'Otman): "أقوى وسيلة لتقليل حجم اللُّفويِّ في النِّصِّ الفتِّيِّ. إذ ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع توقّع معيّن، ويضع لنفسه نظاماً للتّنبّؤ بما لم يقرأه بعد من

5 - معنى هذا، أنّ الأعمال الشّعريّة ليست إلهاماً غامضاً، بل إنّها أشكال للإدراك، وطرائق خاصّة في رؤية العالم. وما دامت كذلك، فهي إذن، تنطوى على علاقة وثيقة بالطّريقة السّائدة في رؤية العالم، في زمان ومكان محدّدين. ومن تُّمة، فإنَّ فهم الأعمال الشَّعريَّة إنَّما أمر ينطوي على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرّمزية لهذه الأعمال، إنّه يحيل إلى فهم العلاقات المركّبة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التي يعيش فيها، أي العلاقات التي لا تظهر في الموضوعات، بل في الأسلوب والشَّكل. ومن تمة، فإنّ الإيديولوجيا، ليست مجرد انعكاس بسيط، بل هي ظاهرة معقدة تتداخل فيها رؤى متناقطية عن العالم، وتبعاً لذلك، فإنّ الرّؤية النّافذة لطبيعة النّص " الشّعريّ كما يتمتّلها الفيلسوف (لوسيان غولدمان - Lucien Goldmann)، هي التي تدرك العلاقات البنيوية التي تصل المشهد الحياتيّ بـ (الرّؤية التَّحْيَيلية -Vision fictionnelle) للنّصّ، بحيث يقرأ كلّ منها في ضوء الآخر (31). ورغم أنّ النّصّ الشّعريّ هـ و إنتاجيّة خاصّة بالمعرفة الاجتماعية، إلا أنّ له بنيته الخاصة التي بها ينهض ويستقلّ، والقراءة تتعامل تحديداً مع هذه البنية. وقد تكون عملية كشف هذه العناصر، مهمّة، ولكن ما هو أهمّ، هو الوصول إلى قانونيّة علاقة التّرابط بين هـنه العناصر. ذلك أنّ كثيف هـنه

أجزاء النّص"، حتّى تتغيّر الشاعدة البدئيّة، مخدعة كلّ توقّعاته. من هذا، يكتسب ما كن لغوّاً وفضولاً ، قيمة إعلاميّة في ضوء البنية المتغيّرة" (33). بهذا المعنى، فإنّ النّصّ الشّعريّ الذي يحقّق وظيفته (الإبلاغيّة -L'information)، هـو فقـط ذلـك النّص اللذى يمتلك جرعة (إعلامية -Informative) عاليّة. وهذا يعني الجدل مع حسنة (التّوقّع القرائيّ - L'attente de lecture). يعنى التّوتّر، يعنى الصّراع، وفي التّحليل الأخير، يعنى إخضع القارئ لنظام فنيّ أغزر دلالة ممّ هو معتد عليه. ولهذا فإنّ الشّعر الجيّد، هو الذي يحمل معلومة، أى لا يمكن التَّكهّن مسبقاً به. ذلك أنّ العنصر المعريِّ، وهو يتمظهر في الكتابة، يورَّطه في انفلاقه على القراءة الأحديّة، كم يمنح القراءة المنفتحة بدورها، إمكنية المساءلة المعرفية للفضاء النصيي الذي ثمّ بناؤه، حيث لا يتحوّل النّص إلى مصدر (یقین معریے – Certitude cognitive) بقدر ما يأخذ مكنه ضمن صيرورة التّفكيك الـتي لا تستقرّ هـي الأخرى، ولا تهدن (34).

6 - إنّ النّظرة الوظيفيّة للشّعر، هي النيّ تريد من الشّعر أن يخدم الخمة / الفعل التّوريّ بعتبره حدثٌ، لا أن يستخدم القيّم التّوريّة بمنطق الفنّ. أي أنّ الغية بحسب هذه النّظرة، هي الحدث التّوريّ لا القيمة الجمليّة التّعبيريّة. إذ ليس ثمّة تنقيض بين الكتبة الشّعبيريّة والفعل

التّوريّ، وإنّم تحقّق الأعمال الشّعريّة فعاليّتها من خلال عمليّة تحويل الأحداث التُّوريّـة إلى قيّم جماليّـة، بحيـث تصـبح القيمة التُّوريَّة مكوِّدُ من مكوِّدت (البنيـة النصية - Structure textuelle). أم إذا طغى الجانب الاستهلاكيّ التّرويجيّ في الكتبة، فإنه تصبح في هذه الحال، قيمة النّص الشّعري بمضمونه لا بقيمته التّعبيريّة. وفي هذا، يتساوى النص الشعري مع بقية النشاطات اللّغوية الأخرى التي تعبّر عن الحدث الثّوريّ. فالنّصّ الشّعريّ إنّم يتميّز عن النشاطات التّعبيريّة الأخرى، بقيمته التّعبيريّة التي تحوّل الحدث التّوريّ إلى رؤي تعبيريّة. لهذا يرفض الشّعر (أدونيس)، وظيفة الكتبة من مكن شموليّ. أي أنّ الخلل هذ، لا يجيء من العلاقة بين فعل الكتبة والحدث، بحدّ ذاته وبالضّرورة، وإنّم يجيء من نوعيّة هنه العلاقة، ومستواه (35). المشكلة بهذا المعنى، هي نقل اللُّغة من حلة الوضوح والإيصال، إلى حلة الإشرة والغموض. ومن تمة، يبقى المعيدر الأسدسيّ في تميّيز نوعيّة المكتوب، هو درجة حضوره الإبداعيّ (36). للذلك يؤكّد الفيلسوف (پير مشري -Pierre Mâcherey)، أنّ العمل الأدبى، لا يرتبط بالإيديولوجي عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله. فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجي في النّص الأدبيّ، إلا من خلال جوانبه الصدمة والدّالة. أي نشعر به في (فجوات النّص - Les lacunes de

texte) وأبعاده الغائبة. هنده الجوانب الصّامتة، هي التي يجب أن (تُفعَل -Activé) من أجل جعلها تتكلّم. و(القراءة النتجة - La lecture productive). هي التي تكشف ثفرات النّص وصوامته، أي كشف ما هو غير قابل لأنْ يقال ⁽³⁷⁾. النّصُّ الشّعريّ بهذا المعنى، هو دائماً غير مكتمل، لأنّه يخفى وعوداً من الثّنوّع لا تتنهي, فأفضل النّصوص الشّعريّة، ليست تلك التي تُفتح بسهولة، بل هي تلك النصوص المستعصية، التي ليس لها من مخرج ومادام النص الشعري يحتوي هذه الصوّامت، فإنّه يظلّ غير مكتمل. وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة، فإنّه يكشف عن صراع المعاني. ومن ثمَّة، فإنَّ دلالة النَّصِّ الشَّعريِّ، تَكمن في الخلاف بين معانيه. إذ ليست بنية النّص " الشّعريّ، سوى الصّراع والمخالفة بس المعانى. وليست مهمّة القراءة أن تملأ فراغ النصّ الشّعريّ، أو تضيف إليه، بل مهمّتها هي، الكشف عن مبدأ الصّراع في معانيه، وإظهارها الكيفيّة التي ينتج بها بالإيديولوجيا. هكذا تستطيع القراءة أن تضيء بنية النّص الشّعريّ، أي أن تري إلى حركة العناصر، أن تصل إلى الدّلالات فيه في إطار يشمله، يضمّه بمراجعه بهذا يُبنى النّصّ الشّعريّ وينهض ليأخذ شكل (بنية - Structure)، هي من حيث وجودها في مجال (سوسیو تاریخیّ - Socio

historique)، عنصر في بنية هذا المجال. ومن تُمة، تصبح العلاقة: (النّص - Le référence - الرجيے)↔(texte (Laكملاقة منهجية، تحمل الصفة المزدوجة لموضوعها، أي كونها بنية، وفي الوقت ذاته عنصراً في بنية. ويبقى النّص الشّعريّ انطلاقاً من هذه العلاقة الطّبيعيّة، داخلاً يقع في خارج، هو حاضر فيه. يبقى بالتّالي على القراءة، مهمّة تحديد الخارج، فيما هي تقرأ الدّاخل الذي هو النّصّ. بهذا تتشكّل مراجع النّص الشّعري كبنية داخلية ضمن القوانين البنيوية التي تنظم النّص". بهذا المعنى، يمّحى الخلط بين ما هو أدبيّ، ڪ (بنية متخيّلة - Structure imaginée)، وبين وقائع هي مراجع لهذا الشّعر. ومن تّمة، فإنّ مسألة المرجعيّة، تحيل على صعيد القراءة، إلى وضع النّصّ الشّعريّ موضع البحث المعرقيّ هكذا تقارب القراءة النّص الشّعري، في نطاق نظامه الدّاخليّ الدي تصبح فيه المراجع تولُّد دلالاتها الخاصِّة، وتودّى وظيفة بنيويّة في النّصّ، ومن تمة، تسمح بالكشف عن النّظام النّمتيّ المستقلّ. وفي هيئته الخاصة، في تشكّله المختلف (38).

7 - إنّ النّصّ الشّعري، هو ممارسة إنتاجيّة للّغة تمّت وفق قوانين خاصّة، أدبيّا واجتماعيّا وتاريخيّا. ولنذلك فهو يتمتّع باستقلال نسبيّ. وهو على هذا الأساس، يخضع لجدليّة خاصّة، داخل خضوعه لجدليّة أعمّ وأشمل. فهو يأتلف مع الجدليّة

التي تقوده من الخارج، ولكن من نحيّة أخرى، يختلف عنها ما دام يصدر عن قوانين داخليّة، تمسّ عالم الكتابة (⁽³⁹⁾. الخطب الأدبي بحسب الشكلاني الروسي (ألكس ندر فيسيولوفس كي -(Alexander Vesselovsky): أرض لا مالك اله (40⁾. ومن تمة، فإنّ (أدبيّة -Littérarité) الخطب الشّعريّ، ليست مِلْكَ عينيٌّ لمف صل منه دون أخرى، وإنّم هو مِلك مُشع بين جميع أجزائه، لأنه وليدة الترّكيبة الكلّيّة لجهـزه انطلاقً من الروابط القائمة فيه، والضّابطة لخصائصه البنيويّة (⁴¹⁾. هكذا، فإنّ السّمة (الأدبيّة) تشمل الهيكل الكلّيّ للنّصّ حتّى يصبح هـ و نفسـ ه أداة مـن أدوات التَّخـطـب. فـإذا ب (أدبيّة) النّصّ، تصبح هي بحدّ ذاته (دالاً - Signifiant) يستند إلى (نظم إبلاغيّ - Système informatif) متّصل بدلالات السّيق في الوجهة السّيميدئيّة، أمّ (مدلول - Signifié) ذلك الدّال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جماليّة تكون مؤشّراً على أنّ النّص أصبح في صيّغته (دلیلاً - Signe) جدیداً متّصلاً بنظم إبلاغيّ آخر. ومن تّمة، يكون النّصّ دطفُّ بمحتواه، ومشيراً بهيئته العمّة (⁴²⁾. النّصّ الشعرى بهذا المعنى، يستمدّ (شعريّته) من بنيته وصيّ غتها. أي من بنية صيّ غة شروط الكتبة. لذلك فإنّ تذوّق الشّعر بحسب الشّعر (أدونيس)، لا يأتي من مضمونه الفكريّ، بم هو أفكر، وإنّم يأتي من

فنيّـة التّعبير، أو من نظم الكلام (43). ف لنص الشعري، هو (طقس كتبي écrit Rite) لا يمكن تقويمه إلاّ انطلاق من تحليل بنيته التّعبيريّة (44). ويم أنّ الشّعر يُفير نوعيٌّ مختلف أنواع الكلام، فإنه يستوجب عندئذ على القراءة أن تبدأ بفهم هذه النّوعيّة. حيث لا تحدّد هذه النّوعيّة بأدوات الفكر، بل تحدّد بأدوات الشّعر، بخصوصيّة تعبيره. لذلك لا تقدّم الكتابة الشّعريّة نفسه ، بعتبره رمزاً فعلاً في تشوير البنية العقلية العميقة، إلا إذا استطعت أوّلاً وبالضّرورة، تحويل المعطي المبشر من كونه مددة استهلاكية إعلاميّة، إلى رمز فعل في الحدة. الكتبة الشّعريّة بهذا المعنى، متعة ليست خطبت مسهبة، ولا وعظاً، ولا حتَّى (منويَّة (45) (Manichéisme éducatif- تَقْيَفُـّة تجعل التّعرض قائم على وجه العموم في كلّ فنّ سيّسيّ. إنّه دائم حجّة غير منتظرة، ونقد ينتج خرج القوالب الجهزة، تحرّك الطّقة الأكثر خفء للّذة. إنّه كتبة دالَّة، ومبهجة. لا تنجيء الرّؤيَّة المغيرة، إذن، إلا من نظرة مغيرة، فكريًّ وفنيًّ. وهي نظرة لا تتكوّن إلاّ بثقافة عظيمة. لذلك لا يمكن أن نتصور كتبة خاليّة من المعنى المعنى الشّعريّ، بهذا المعنى، هو فعّاليّة الكلام، أي، فعّاليّة العلاقات التي ينتجه الكلام. حيث يكون المعنى غنيٌّ بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية (46). لذلك فإن مسألة انتبه الشَّعر إلى

وتحريرها من استعمالها المعتاد. سيمياء الكلمة، الصّورة، الصّوت، خلق واقع أخر مستمد من الواقع القائم، (ثورة تخييلية Révolution fictionnelle-انبجاس تاريخ ثان في قلب الاستمرارية التَّاريخيِّة (48). إنّ السهدف السيّاسيّ في الشّعر، لا يتجلّى إلاّ من خلال (التّحوير -النزي هـو كنـه (⁴⁹⁾(La transgène الشَّكل الشَّعريّ. ومن المكن أن تكون الشُّورة غائبة عن الأثر الشُّعريّ، ذلك في الوقت نفسه الذي يكون فيه الشَّاعر ملتزماً، أي ثوريّاً بالمعنى العينيّ للكلمة (50). تبقى التورة الرمزية قوة تقدم جذرية، بيد أنّ مجهودها لتحرير طاقة الشّعر السياسية، يصطدم بتناقض غير محلول. فالطَّاقة الهدّامة هي من طبيعة الشَّعر بالدّات، لكنّ كيف السّبيل إلى ترجمتها في الواقع؟ كيف السّبيل إلى التّعبير عنها لتتّخذ دليلاً وعنصراً في ممارسة التّغيّر من دون أن يكفّ عن أن يكون فنّاً، ومن دون أن يجرِّد من قوّته / طاقته الهدّامة الدَّاخليَّة؟ كيف السّبيل إلى ترجمة هذه الطَّاقَة بحيث يتمّ استبدال الشَّكل الشَّعريّ بشيء ما واقعيّ، حيّ، لكنّه شيء يتجاوز في الآن نفسه، وينفى الواقع القائم؟ فالشِّعر بهذا المعنى، لا يستطيع أن يمثّل السياسة ، وأن كلّ ما يستطيعه هو أن يستحضرها في دائرة أخرى، في شكل جماليّ لا يملك معه المضمون / الموقف السّياسيّ إلاّ أن يغدو (ميتا سياسيّاً -

مهنته وليس فقط إلى دوره، مسألة مهمّة، بل وخطيرة. من الصّواب أنّ السّياسة لا يهكنها أن تغيب عن (هوامش النّص -Marges du texte) الشّعريّ، ولكنّه من الأصحّ كذلك بأن يتمّ التّعبير عن السياسة بلغة الشّعر التي تختلف عن لغة السياسة، بحيث يحمل النّصّ الشّعريّ في كينونته بعداً سيّاسيّاً لا أن يكون نُصّاً سيّاسيّاً، من دون أن يعنى ذلك أنّ الشّاعر متخلّ عن السّياسة. إنّ الكتابة الشّعريّة الحقيقيّة، لا تهدف إلى تكريس الثّابت، بقدر ما تسعى إلى رفع الحجاب عن الأسئلة المضمرة، إلى تعميق الوعيّ، وترسيخ الجدل الهادف. في هذا، تكمن خصوصيّة الكتابة الشّعريّة، فبالإضافة إلى كونها تساؤلاً مستمراً حول الحياة، فهي تضع نفسها دائماً موضع تساؤل. إنها بكلمة، كتابة الحوار المتبادل، لا مجال معها للاستهلاك، ولا لإعادة إنتاج المبتدل لدا، فإنّ القارئ مطالب هنا، بالمشاركة في إعادة صيّاغة الأسئلة، أسئلة الحياة، وأسئلة الكتابة (47). الشّعر السيّاسيّ بهذا المعنى، ليس الذي يتحزّب / يلتزم، بل هو الذي يعيد تكوين الواقع / الحياة والعلاقات الإنسانيّة في أفق الحرّية. هكذا يغدو الالتـزام السياسـيّ مسألة تقنيّة، إذ ليس المطلوب ترجمة الشّعر إلى واقع، وإنّما ترجمة الواقع إلى شكل شعريّ جماليّ جديد. ويتجلّى الرّفض والنّقض الجذريّ في الطّريقة التي بها يتمّ تجميع الكلمات، وترتيبها،

(Métapolitique) محكوم ً بضرورة له، تظلّ ندرة. فالشّعر بحكم قدرته على الشُّعر الدَّاخليُّ (52). من هذ، كن الدَّفع عن القيّم الشّعريّة، لا ينفصل عن الدّفع عن قيّم الحرّية، وأنّه لا يمكن الدّفاع عن القيّم الوطنيّة إلاَّ عن طريق النّض ل بجميع سبيل التَّقفة (الوطنيّة)، إنّم هو كفح في التّوريّ أن يكون شعراً إنسانيّاً. كم أنّه لا سبيل الحرّية الوطنيّة. وأنّ التّقافة الوطنيّة، يستطيع في هذه الحال، أن يستقرّ في تنشأ في أثدء هذه المعرك. لا مراء في أنّ الشِّعر يستطيع، بمسدهمته في تغيير الوعيّ، أن يكون سلاح داخل الصّراع. لكن علاقة الأثر الشّعريّ والوعيّ المناظر

الهدم، يمتّ بصلة وثيقة إلى الوعيّ التّوريّ، ولكن بمقدار ما يكون الوعيّ السّائد إثارتياً، موجياً، مندمجاً، بهتا، يقف الشّعر في موقف المعرض له. وحين لا الوسائل التّوريّة. ومن ثمّة، فلنّ الكفاح في الكون الإنسان ثوريّاً، لا يمكن للشّعر الوعيّ السّائد غير التّوريّ. فالقطيعة هي وحدها القمينة بالحيلولة دون انبعاث الوعي الكذب⁽⁵³⁾.

الإحسالات:

- 1 ينظر: ليون تروتسكى: الأدب والثّورة. ترجمة جورج طرابيشى. دار الطّليعة بَيُروت. الطبعة الأولى. 1975.
 - 2 ينظر: أدونيس: سيَّاسة الشَّعر. دار الآداب. بيروت. ط 2. 1996. ص21.
 - 3 ينظر: أدونيس: المرجع نفسه. ص 208.
 - 4 المقصود بالكتبة الاستكتبيّة، إعادة الكتبة بعتبارها ممارسة.
 - 5 ينظر: أدونيس: سيّسة الشّعر. ص176 -177.
- 6 ينظر: عزّ الدّين المنصرة: جدليّة الحبر والدّم. النّدي الأدبيّ: العدد 349. جريدة (الجمهوريّة). وهران. 12نوفمبر. 1984. ص6.
- 7 ينظر: محمّد شكرى: غواية الشّحرور الأبيض، نصوص تجربتي مع القراءة والكتبة. الأعمل الكملة. الجزء الدُّلث. المركز النَّقيِّ العربيِّ. الدَّارِ البيضاء - بيروت. ط1. 2009. صر 336.
- 8 خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دراست في الأدب العربيّ الحديث. دار العودة. بيروت. ط1. 1979. ص 129.
 - 9 ينظر: خالدة سعيد: المرجع السابق. ص130.
 - 10 ينظر: خالدة سعيد: المرجع نفسه. ص131.
 - 11 خُمَّش: الخُمِّشُ والخموش: خدش الوجه.
 - 12 ينظر: محمّد شكرى: غواية الشّحرور الأبيض. ص335.



- 13 ينظر: عزّ الدّين المناصرة: جدليّة الحبروالدّم. ص6.
- 14 ينظر: رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة. ترجمة محمّد برّادة. الشرّكة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين الرّباط. ط 3. 1985. ص 45.
 - 15 رولان بارت: المرجع نفسه، ص47.
- 16 ينظر: إولُ ريكور: الدَّاكرة، التَّاريخ، النَّسيّان. ترجمة جورج زيتاني. دار الكتاب الجديد التَّحدة. بيروت. ط1. 2009ص405.
 - 17 **پول** ريكور: المرجع نفسه. ص144.
 - 18 **پول** ريكور: المرجع نفسه. ص144.
- 19 وقعت (معركة كلونتارف La bataille de Clontarf) في 23 أبريل عام 1014 على نهر (تولكا منالله القرب من (دبلن Dublin). ضمّت قوّاتٍ بقيّادة ملك أيرلندا (بريان بورو Brian Borough)، ضدّ تحالف من (النّورسيين Les Norsemen) أو (الشّعب الإسكندنافيّ) يضم قوّات (سيغتريغر سيلكيسكيج Sigtryggr Silkıskegg)، ملك (دبلن)؛ و(مايل موردا Mic Mórda) ماك (ميرخادا Murchad). ملك (لاينستر دبلن)؛ وقوّة خارجيّة من (الفايكينغ Vikıngr) يقودها (سيغورد هلودفيرسون Leinster)، و(برودير Broder). استمرّت من شروق الشّمس حتّى غروبها، وانتهت بهزيمة قوّات (الفايكينغ) و(لاينستر).
- 20 يعتبر (إينياس Énée) شُخصيّة مهمّة في الأساطير اليّونانيّة الرّومانيّة. هو بطل (طروادة Aphrodite يعتبر (اينياس (أنتشيسيس Anchise) والإلهة (أفروديت Aphrodite). وكان والده ابن عمّ الملك (بريام Priam) التّاني . يعتبر مؤسسّ (روما Roma) الأسطوري.
- 21 خورخي لويس بورخيس: كتاب الرّمل. ترجمة سعيد الغائمي. دار آزمنة للنّشر والتّوزيع. عمّان. ط1. 1990. ص57.
- 22 ينظر: تيري إيجلتون: الإرهاب المقدّس. ترجمة أسامة إسبر. دار بدايات للطّباعة والنّشر والتّوزيج. دمشق. ط1. 2007. ص61.
 - 23 يشير الفعل (Historuse) إلى تخزين المعلومات اللازمة لاسترداد تاريخ.
 - 24 ينظر: پول ريكور: الذَّاكرة، الثَّاريخ، النَّسيَّان. ص600.
- 25 (النّصوص النّاموسيّة)، هي النّصوص المكرّسة / المعتمدة. وهو مفهوم ذو أصول مسيحيّة يشير إلى مجموع النّصوص الدّينيّة المكرّسة على أنّها صحيحة وموثوقة ومقدّسة، تاليّاً. وذلك بخلاف النّصوص المشكوك في صحيّها والتي تدعى: (الأبوكريفا Apocryphe) التي تعني أشيّاء تمّ إخفاؤها. وقد انتقل هذا المفهوم إلى الدّراسات النقديّة والأدبيّة ليشير إلى مجموع النصوص المعتمدة ضمن تراث محدد، أو حقل معرفيّ معيّن، تبعاً لمعايير أو قيّم معيّنة، أو هو كلّ متحوّل. وتستعمل حصراً، للإشارة إلى النّصوص غير الموثوقة والمعترف بها. وأصبح الاستعمال شائعاً بمعنى التّحريف. ينظر: هومي بابا: موقع الثّقافة. ترجمة ثائر ديب. المجلس الاستعمال شائعاً بمعنى التّحريف. ينظر: هومي بابا: موقع الثّقافة. ترجمة ثائر ديب. المجلس

- الأعلى للتّقفة. القهرة. ط1. 2004. ص 49.
- 26 على درويش: دراست في الأدب الفرنسيّ. الهيئة المصريّة العمّة للكتب. 1973. ص272.
 - 27 ينظر: أدونيس: سيّسة الشّعر. ص178.
 - 28 ينظر: أدونيس: المرجع نفسه. ص179 -180.
- 29 ينظر: أدونيس: الثّورة الثّقفية. مجلّة (الآداب) اللّبننيّة. العدد 6. السنّة 18. 1970. ص 9 -10.
 - 30 ينظر: محمّد شكري: غواية الشّحرور الأبيض. ص379.
- 31 ينظر: لوسيان غولدمان (مشترك): البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبيّ. ترجمة محمّد سبيلا. مؤسّسة الأبحاث العربيّة. بيروت. ط 1. 1984. ص90.
- 32 ينظر: يمنى العيد (مشترك): النقد الأدبيّ في الثقافة الوطنيّة. ندوة الثقافة الوطنيّة في لبنان على خطّ المواجهة. دار الطّليعة. بيروت. ط.1. 1979. ص.258.
- 33 يوري لوتمان: تحليل النّص الشّعريّ. ترجمة الدّكتور محمّد فتّوح أحمد. دار المعارف. القاهرة. ص174.
- 34 ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وأبدالاتها. الجزء الشّلث. الشّعر المعاصر. دار توبقال. الدّار البيضاء. الطبعة 1. 1990. ص210.
 - 35 بنظر: أدونيس: سيَّ سة الشَّعر. ص176.
 - 36 ينظر: أدونيس: صدمة الحداثة. دار العودة. بيروت. الطبعة 1. 1978. ص301.
- 37 ينظر: تيري إيجلتون: المركسيّة والنّقد الأدبيّ. ترجمة جابر عصفور. دار قرطبة. الدّار البيضاء. ط2. 1986. ص40.
- 38 ينظر: يمنى العيد: في معرفة النّص. منشورات دار الآفق الجديدة. بيروت. ط 1. 1983. م. 56
- 39 ينظر: محمّد بنّيس: ظهرة الثنّعر المعاصر في المغرب. دار التّنوير للطّبعة والنّشر. المركز النّق في العربيّ. الدّار البيضاء. ط.2. 1985. ص.25.
- 40 ينظر: بوريس إيخنبوم (مشترك): نظرية المنهج الشّكليّ. نظريّة المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيّين الرّوس. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحث العربيّة، الشّركة المغربيّة للنّشرينّ المتّحدين. ط 1. 1982. ص 35.
 - 41 ينظر: عبد السلام المسدّى: النّقد والحداثة. دار أميّة. تونس. ط 2. 1989. ص47.
 - 42 ينظر: عبد السّلام المسدّى: المرجع نفسه. ص47.
 - 43 ينظر: أدونيس: كلام البدايت. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1989. ص27 -28.
 - 44 ينظر: أدونيس: سيّسة الشّعر. ص152.



- 45 (المانويّة) عقيدة تقوم على معتقد أنّ العالم مركّب من أصلين قديمين: أحدهما النّور والآخر الظّلمة. كان النّور هو العنصر الهامّ للمخلوق الأسمى، ولأنّه كان نقياً غير أهل للصّراع مع الشّر، فقد استدعى (أمّ الحياة) التي استدعت بدورها (الإنسان القديم). إنّ هذا الإنسان الذي سمّي أيضاً (الابن الحنون)، اعتبر مخلّصاً لأنّه انتصر على قوى الظّلام بجلده وجرأته، ومع ذلك استلزم وجوده وجود سمة أخرى له وهي سمة المعاناة. لذلك يعد موضوع آلام الإنسان، الموضوع الرئيس في المثيولوجيا المانويّة.
 - 46 ينظر: أدونيس: كلام البدايات. ص194.
- 47 ينظر: عبد اللّطيف اللّعبي: حرقة الأسئلة. ترجمة علي تيزلكان. دار توبقال. الدّار البيضاء. ط. 1. 1986. ص. 13.
- 48 ينظر: هربرت ماركوز: التُّورة والتُّورة المضّادة، نحو حساسيّة ثوريّة جديدة. ترجمة جورج طرابيشي. دار الآداب. بيروت. ط1. 1973 ص124.
- 49 استعمال يشير إلى تقنيّة مستخدمة لإدخال جين غريب / متحوّر في (جينوم Génome) الكائن الحيّ، من أجل الحصول على كائن حيّ معدّل وراثيّاً.
 - 50 ينظر: هربرت ماركوز: المرجع نفسه. ص123.
- 51 (ما بعد ميتا): استعمال يونانى الأصل يعنى (بعد) أو (وراء). وهى بادئة لفظيّة تستخدم في تكوين اشتقاقات وتعني (بعد شيء ما)، أو (انتقال إلى شيء آخر). مصطلح يتكوّن من الجنور (ميتا -ما وراء) في اليونانيّة، و (السيّاسة)، من (بوليس / المدينة، الشّؤون العامّة). تعنى حرفيًّا: (ما يكمن وراء الشّؤون العامّة).
 - 52 ينظر: هريرت ماركوز: التّورة والتّورة المضادّة. ص120 -121.
 - 53 ينظر: هربرت ماركور: المرجع نفسه، ص143.



فوضى المصطلح النّقدي في الدراسات المعاصرة (السّرد – النّص – الخطاب) مثالاً

الم أ. د. أحمد علي محمد ناقد وأكاديمي

اعتمدت أغلب الدّراسات السّرديّة العربيّة، على المنجز السّردي النّقدي في الغرب، سواء أكان ذلك من النَّاحية النَّظرية، أم النَّاحية التطبيقيَّة، ومعلوم أنّ الاتكاء على النَّظريات السّرديّة الغربيّة هو بحكم الشيء المفروض، بسبب انعدام الجهود العربيّة في هذا الباب، إلا أنّ ما نأخذه من الغرب يوشك أن يقتصر على النقول التي تحملها لنا الترجمة من اللَّغات الأخرى، ولعلِّ أخطر ما نجم عن الأخذ بهذه الوسيلة هو التعدد الاصطلاحي والازدواجيّة اللّغويّة في المجالات السّرديّة خاصة، مما يجعل لكلّ باحث مصطلحه السّردي، فغياب المنهجية الاصطلاحية خلـق فوضي عارمة في المبحـث السّردي المعاصر، الدَّليل على ذلك أنَّه من النادر أن يتفق باحثان على مصطلح من مصطلحات السّرد، ولهـذا السبب يعتمـد الكـثير مـن الدارسـين علـي المعجمـات الحديثـة لتأصيل مصطلحاتهم، وهنالك من يقترح بدائل وتعريفات موازية لفهمه لكلِّ مصطلح، وهو الأمر الذي فعله المترجمون، فكلَّ ذلك جعل المصطلحات السّردية خلافية، لذا كان لا بدّ لنا في تحديد دلالة المصطلحات السّرديّة من الاستئناس بالمعحمات اللغوية العربية والغربية للعثور على صيغ تفي بحاجة هذه الدراسة، وربّما اعتمدت بصورة مباشرة على ما قامت به بعض الدّراسات السّردية للتغلّب على هذه المشكلة، الّتي وجدت طريقاً لاحبة لتوليّد مصطلحات ملائمة للسّياقات السرديّة المتعددة الّتي منها:



1 -السردية (السردوالحكي):

استعمل هذا المصطلح في مجالين مختلفين:

المجال الأول: السردية عندما تكون في مجال السرديات، إذ يرتبط بالصوت السردي والرؤية السردية وصيغة السرد، والبنى السردية.

والمجال الثاني: السّرديّة المرتبطة بالحكائية، فيكون مجالها السيميوطيقا، فنستعمل سيميوطيقا الحكية والمسار الحكائي والبنى الحكائية (1).

2 - الخطاب والنّص:

ثمّة فروق بين مصلح الخطاب في اللّغة العربيّة، ومصطلح الخطاب لدى علماء اللّغة المحدثين ولا سيّما في الغرب، إذ تتمثّل أغلب تلك الفروق في اعتبار الخطاب في اللُّغة العربيّة من الجهة الاصطلاحية لفظاً أو كلاما كما يورد النهانوي في تعريفه الخطاب بقوله: هو «اللَّفظ المتَّواضع عليه، والمقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه»(2)، فجعل الخطاب لفظاً، وينحو الكفوى نحوه ليمرف الخطاب بقوله: هو «الكلام الذي يقصد به الإفهام؛ إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي يقصد به إفهام من هو أهل للفهم يسمى خطاباً. والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمّى خطاباً»(3)، فجعل الخطاب كلاماً، في حين يرى علماء اللَّفة المحدثون

فِي الغرب أنّ الخطابَ لغة، والفارق بين كون الخطاب كلاماً أو لفظاً، وكونه لغة هو أنِّ اللُّغة معرفة نظام اتصال خلَّاق، أما الكلام فهو تحويل اللُّغة إلى أصوات، ويأتى بعدئن جانب الفكر الذي يعند تجسيداً للتجارب، من أجل ذلك عُدت اللَّفة نظاما اجتماعيا لارتباطها بعملية الاتصال ووعاء للفكر وأداة للتعبير عن الأغراض، وعليه يتشكل الخطاب من جملة من المفردات التي تدخل في نظام لغوى تركيبي وهو الجمل والفقرات والأحاديث والتصوص الّتي تسهم في إيجاد صلة ما بين المرسل والمخاطب والموقف الدي يجرى فيه الاتصال، أي إنّ الخطاب هو اللُّغة بوصفها حواراً بين المرسل والمخاطب أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو ما يمثّله الكاتب والقارئ من أفكار اجتماعية وسياسية وثقافية (4)، واعتبار الخطاب لغة يفضي في نهاية الأمر إلى أن الخطاب ظاهرة لسانية، وهنا يلتقى الخطاب بوصفه لغة مميزة بالشعرية بوصفها رسالة تشف عن نظام أدبى تركز فيه اللَّغة على ذاتها، وهنا بيرز فرق آخر بين مفهوم الكلام عند العرب ومفهوم اللَّفة عند الغربيين، إذ الكلام كما أشار ابن جنّي : «كلّ لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النّحويون الجملة نحو: زيد أخوك ... (5) أما ابن يعيش فالكلام عنده مكوّن من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى(6)، إذ لا يقع التركيب فيهما إلا

على إسند اسم لاسم على هيئة المثال الذي ذكره ابن جنّى في قوله الآنف، أي: زيد أخوك، لهذا لم يقع التفريق عند علمء العربيّة بين الكلام واللغة بل لاحظوا فروف بين الكلام والقول، فعقد ابن جنّي خاصةً فصلا في كتبه (الخصائص) يفرق فيه بين الكلام والقول، فذا كن الكلام عنده ممثلاً بالجملة، فإنّ أصل القول عنده كن «كلّ لفظ مذل به اللّسان تما كن أو نقصاً، فالتم هو المفيد، أعنى الجملة وم كن في معندها من نحو صله وإيله، والنّـقص مـ كن بضد ذلك نحو زيد ومحمد(7)، ومهم يكن من أمر فإنّه لم يقع لدى علمء العربيّة ونحاتها ما يشي بأن الكلام هو استعمال حرّ من قبل فرد للغته، أو هـو الرّصيد الكلامـي الـذي يستعمله الفرد الواحد من مجموع الكلام الذي يشكِّل مجموع كلمت لغته، ولم يجنز الكلام عند علماء العرب مفهوم الجملة الاسمية، أم كلامهم على اللَّفة فأمر قد يشمل قضايا اللّغة عامة، من أجل ذلك ظنّ كثير من الدّارسين أنّ ما أورده التهانوي في (التعريفت)، وما جاء به أبو البقء الكفوى في (الكليت) يدخل في صميم الخطب(8)، وكذا مرجء في الخصائص وغيره، وهذا الاعتبار بعيد عن الحقيقة، لأن مفهوم الخطب يضع لنفسه فوارق جوهرية تميزه بوضوح من الكلام ومن الجملة الُّتي تكلُّم عليها علماء العربيّة، لأنّ علم اللّغة الحديث حصر

الخطب في العلاقة بين التلفظ والتواصل،

إذ هو ظهرة لسانية، سواء أكن شفهيً أم مكتوب، ثمّ إنّه شكل لغوي أعمّ من الجملة، لذا كن مفهوم الخطب أقرب إلى النّص منه إلى الكلام.

مصطلح الخطاب:

نشا مصطلح الخطب في الحقل النساني في الغرب، وكنت مبحث فرديدند دوسوسير قد أسهمت في تطوره، ولاسيم حين تكلم على ثنئية الدال والمدلول واللّفة والكلام والنسق والنظم والترامن والتعقب(9).

يكد يجمع المهتمون بمجالات الخطب على أنَّه وحدة لغوية أشمل من الجملة، أو هو شكل يتألف من سلسلة من الجمل المنطوقة بحسب نظم خص من التأليف، لهذا انبثقت دراسته من المبحث الألسنية، لكون الخطب ذا صفة إشرية تعبّر عن جوهر اللّغة، وأمّ هدف الخطب فهو التأثير في المخطب، وعليه فإنّ الخطب ظهرة كلامية مصدرها المتكلم تنطوى في جوهره على رسالة تستهدف التأثيرية المخطب الذي يُعنى بإدراك قصديّة تلك الرّسالة الّتي يؤديها المتكلّم لتكتمل عملية التواصل بين أطراف الخطب الأساسية: المرسل والمخاطب والرّسالة، إضافةً لمكونات التواصل الأخرى كالشيفرة والسيدق(10)، ومن هذ حول هريس أن يحصر تعريف الخطاب في قوله: الخطب «منهج في البحث في أيّ مدة

مشكّلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولى، مبواء أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللَّغة، ويشتمل على أكثر من جملة أولية، إنَّها بنية شاملة تشخَّص الخطاب في جملته أو أجزاء كبيرة منه»(11)، ومن ثمّ فإنّ إجراءات الخطاب ترمي إلى وصف صريح للوحدات اللّغوية المؤلفة من خلال الكلام وفق مستويين: المستوى النّصي، أي بنية الخطاب التي تشكّلها الكلمات والتراكيب، والمستوى السيّاقي الذي يعنى بالظروف المحيطة والمؤثرة في الخطاب، إذ الخطاب في نهاية الأمر ينطوى على رسالة ما تعبّر عن قيم اجتماعية أو فكرية، وفي الوقت نفسه يتضافر النبس والسياق في توضيح فحوى الخطاب لتكتمل عملية الاتصال، أي تعرّف الرّسالة الّـتي ينطوي عليها الخطاب ضمن السياق التاريخي -والاجتماعيّ، على أن ما يـؤتّر في تفسـير الخطاب إنّما هي سياقات متعددة ومتباينة، حتى لكأنّ الخطاب نفسه بمكن أن يخلق سياقات مركبة يعبر من خلالها عن مقاصد الرسالة التي يحملها، من أجل ذلك ربط الباحثون بين الخطاب والحوار، وعلى رأسهم بوشلر الذي ذكر صراحة بأنّ الخطاب إنّما هو حوار، ثم تبنت مدرسة (بيرفكام) اللسائية تعريفه هذا، وجعله مايكل هوو منطلقاً لكتابه (حول ظاهرة الخطاب)(12).

وترى جوليا كريستيفا أنّ النّص «جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللّسان

بطريـق ربطـه بالكلام التواصلي، وهـو يرمى إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»(13)، ويحيل كلامها كما يرى د. صلاح فضل على مسائل عدة منها: أنّ علاقة النّص باللّغة تتمتّل بإعدة توزيع الملفوظات بطريق التفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحا للمعالجة بمقولات منطقية، وهو يمثّل عملية استبدال (تناصّ) مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، فيغدو بعدئد أيقونة متعددة الدّلالات(14)، وهذا الكلام يضع كلام كريستيفا على النّص في صميم السيمياء التي تبحث عن السّنن الّتي تستحكم في إنتاج المعنى، ولهذا اقترن النّص عندها بالتناصية، بينما جعل جاك دريدا النّص مجموعة من التداخلات النّصية الّتي يصعب تحديد جذورها (15)، وهذا ما دفع بول ريكور إلى جعل النّص خطاباً مثبتاً بالكتابة، وبهذه الصورة يفرقه عن الكلام، بوصف الكتابة تتلو الكلام، وعليه فإنّ النّص يكتسب صفة الإيحاء التي تعبر عنها البني اللّغوية (16)، تتفحصها السيمولوجيا الستى تهتم بخصوصية النّص الدّلالية أو كيفية إنتاجه المعنى، أما بول ريكور فينظر إلى النّص من خلال خصائصه الصوتية والعلاقات الاستبدالية الناجمة عن محور التركيب، والاهتمام بالسَّلالات الإشارية في النَّص لاكتشاف التداخلات النصية (17)، أي بوصفه خطاباً وحواراً ووسيطاً بين اللُّغة

والكلام، وهو نسيج كم قال رولان بارت يصابع نفسه مان خالال شابكة مان العلاقات (18).

أشمل من النّص، بيد أنّ العلاقة بينهم وثيقة إذ لا يمكن الفصل بينهم.

وجهين لعملة واحدة، وتارة أخرى يكون

النُّص أعمَّ من الخطاب، أو يكون الخطاب

وعليه كن هذلك تعدلق بين مصطلحي النّص والخطب فترة يكونن

الهوامش:

- سعيد يقطين، نظريات السرد، مجلة علامات، مكنس، المغرب، العدد:6، السنة: 1996، ص:48.
 - 2. التهانوي (كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) ص :449
 - الكفوى (الكليت) ص:9
- عناني، محمد (من قضايا الأدب الحديث) الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1995م ص:36.
 - 5. ابن جني (الخصائص) تحقيق محمد علي النجار القاهرة 1952 ص: 19/1.
 - 6. ابن يعيش (شرح المفصل) طبع دار صدر بيروت ص:18/1
 - 7. ابن جنى (الخصدئص) ص:1/20.
- 8. ينظر للتوسع مختر الفجري في بحث بعنوان (مفهوم الخطب بين مرجمه الغربي الأصلي وتأصيله في اللغة العربية) منشور في مجلة جمعة طيبة السنة 2 العدد 3 المدينة المنورة 1435هـ
- ينظر للتوسع : دوسوسير (محاضرات في علم اللغة العام) تر: يوئيل يوسف عزيز بغداد 1988م.
- ينظر للتوسع دي بوجراند (النص والخطب والإجراء) ترجمة تمام حسان ط1 علم الكتب القهرة 1998م
- 11. مكدونيل، دين (مقدمة في نظريت الخطب) ترجمة : د. عز الدين إسماعيل ط1 المكتبة الأكديهية القاهرة 2001م ص:30.
 - 12. المرجع السابق ص:34.
 - 13. كريستيف، جولي (علم النص) ص:22.
 - 14. فضل، صلاح (مناهج النقد المعاصر) طبع دار أفريقيا الشرق المفرب 2002، ص:127
- 15. كوفمان، سارة، وروجيه الابورت (مدخل إلى فلسفة دريدا) ترجمة الدريس كثيروعز الدين الخطبي الدار البيضاء 1991 ص 83:
- 16. عزام، محمد (تحليل الخطب في ضوء المنهج النقدية الحديثة) طبع في دمثى 2003م ص:191.
 - 17. عزام، محمد (تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة) ص:191.
 - 18. المرجع نفسه ص: 194.

في إشكالية المصطلح النقدي العربي إشكالية مثاقفة أم تلقي؟

أ. أحمد علي هلال ناقد وأديب فلسطيني

«إن أكثر ما يُحتاج به في العلوم المدونة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه المصطلح، فإن لكل علم اصطلاحاً به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر في الشارع فيه. إلى الاهتداء سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً».

كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوني محمد بن علي

.. في زمن مضى كتب الناقد الراحل د. حسام الخطيب في مقالة له جاءت بعنوان «أزمة النقد عند حائط المبكى». اهناك شكوى عامة في الصحافة الأدبية العربية، وفي الأوساط الأدبية المختلفة من غياب دور النقد الأدبي، مما يسمونه عادة أزمة النقد الأدبي وبحس المتبع لحركة أفكر في الساحة الأدبية العربية، أنه منذ وجدت الحركة الأدبية الحديثة وجدت معها مشكلة النقد الأدبي» (1).

والحال، أن الأزمة هن ستحيل بدورها إلى الممارسة النقدية المنتجة والمستهلكة بآن، إذ تتعدد وجوهها ومستوياته كما عنواناته، وكيف إذا اتصلت بماهية النقد

ووظئف وأدواره المنشودة وخطابه حداً القول، إن للأزمة أطيفاً لعلها تستبطن في إحداها أدوات النقد ومنهجه، وما يجري في استخدامه للمصطلح النقدي، استخدام لم ينجُ من التهويم والثقل والافتقار إلى الدقة، بل أكثر من ذلك سوف تجهر تلك المصطلحات وفي سيق القراءات النقدية، بضروب من سوء الفهم والاضطراب، ما يعني هنا العودة إلى تلك الإشكالية القديمة المتجددة، ففي سيرورتها حده الإشكالية - ستحيل أيضاً إلى دلالة المثاقفة النقدية وإشكاليات الترجمة من الغات المختلفة، ولعل غير ناقد سيقف عند وجوب أو نفى أن تكون لدينا نظرية نقدية وجوب أو نفى أن تكون لدينا نظرية نقدية

عربية، كم ذهب النقد محمد عزام للشول: «لا يوجد نظرية نقدية عربية في الأجناس الأدبية، وإنما يوجد استقبال للنظريت الغربية، وعلى وجه الخصوص النظرية البنيوية الفرنسية، والشكلانية وغيرها،، ويلفت عزام إلى محولات ثلاثة نقد في الربع الأخير من القرن العشرين التخلص من التبعية للغرب ومن أجل تأكيد الذات، وأولهم د. حسم الخطيب الذي دع إلى نقدية عربية ترتكز على ثلاثة مقومت هي الفريس الوافد، والعربي التراثي، والواقع المعيشي، والثاني هو د. مصطفى دصف في كتبه «نحو نظرية ثنية بالتراث،، والثالث هو د. عبد العزيز حمودة في كتبيه «المرايب المحدبة، والمرايب المقعرة»، نحو نظرية نقدية عربية محولاً إيجد بديل منهجي في النقد، يقول د. عبد العزيز حمودة: «إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أي ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سيق لغوي إلى سيق لغوي آخر هو العربية... إن مجرد الحديث عن المصطلح يدخلن في مفرقة جديدة من مفرقت الحداثة التي لا تنته، فلصطلح الذى نختلف حول دلالته وتعيين حدوده يفقد قيمته العلمية، فإذا كن المصطلح النقدي الحداثي وم بعد الحداثي يعني أزمة في الدلالة فذلك لأنه بالقطع يفتقر إلى الاتفاق والمناسبة ومن ثم يفقد القدرة على الدلالية المحددة والدقيقة»(2)، على أن د. محمد عبد المطلب قد ذهب إلى الشول:

اليس هناك في العالم نظرية نقدية إنكليزية أو أمريكية أو فرنسية، وإنما هناك نظرية نقدية يسلهم فيها النقاد الفرنسيون والإنكلياز، كما يمكن للعارب أن يساهموا فيها بشاكل جاد وقوي، فالقول بنظرية نقدية عربية هو نوع من التجاوز،،

وبعيداً عن ضروب من السجالات المثيرة والمتبينة أي: بمصالحة مع الموروث العربي التراث البلاغي -، أو الانفت على ما ينتجه الغرب في سيق النظرية الأدبية وتطوره، فإن ما يُتداول في أروقة النقد كم التلقي، وبصرف النظر عن النقد كم التلقي، وبصرف النظر عن مؤسسة، فإن مسائلة هذه الإشكاتي بوصفه مؤسسة، فإن مسائلة هذه الإشكالية بلعنى المعرفي والتريخي بآن، ستحيلنا إلى تلك الضرورات المعرفية والفكرية والثقفية أيضاً التي تتيح لنا تأمل جهود النقد العرب في سبيل تأصيل المصطلح النقدي وإشاعته وضبطه، على الرغم من النقدي وإشاعته وضبطه، على الرغم من النقدية المختلفة.

الناذا المصطلح النقدي؟ [...

فمن العمومية المعرفية، إلى فضاء الاختصاص، ستذهب مقاربات كثيفة وأطاريح جمعية إلى تحريا المعنى في هذه الإشكانية وقوف عند آفقها أو إنجازاً لتصورات إجرائية ناجزة، دون أن تتخفف من الاستظهار النظري والمفهومي لها، مع

وعيهم بالصعوبات الجمة لتعرض المصطلح النقدي للخلط على مستوى المفاهيم، الأمر الذي غلفه بالكثير من الغموض والغرابة، وهذا ما يدعو إلى تأمل البيئة الثقافية لتلك المصطلحات قبل إشاعاتها وبثها للمتلقى، إذ يرى صاحب كتاب «بم يفكر الأدب» «بيار ماشيري»: إن كثيراً من المصطلحات «حمالة العديد من سوء الفهم، إذ يتم لصقها بكل بساطة بمعالجة العناية بالجسم وبالعمليات التجميلية، أو يتم خلطها بالجراحة الجسمانية وغيرها (3)، وعليه سننهب إلى رؤية النقاد العرب لتلك الإشكالية، وعلى سبيل المشال يرى د. إحسان عباس أن مصطلح النقد لم يرد إلا مرة واحدة في الكتب القديمة، وهو كتاب نقد الشعر، فالمشكلة الكبرى في طريقه وطريق الآخرين من النقاد هي المصطلح، «ليس لدينا مصطلح نقدى يوازي ما جد من مصطلحات في النقد الغربي، فتأتى الترجمات المربية كلها اجتهادات، لأن المذاهب النقدية في الغرب ليست مجرد مصطلح، فالمصطلح لم ينبت إلا بعد قيام المدرسة الفلسفية التي يعتمد عليها الناقد».

مفهوم المصطلح النقدي..

ذهب النقاد في تفسير المصطلح النقدي من خلال جملة من المفاهيم التي أحاطت بالمفهوم العام للمصطلح على اختلافها وتعددها «النسق الفكري المترابط الذي تُبحث من خلاله عملية الإبداع الفني وتُختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية

وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكات ذوقه ، فداخل ما نصطلح عليه بالحقل المعرفي ستتضح جملة من التصورات الفكرية التي تسعى لضبط المفاهيم المنتجة، وهي في كليتها كناية عن تلك الجهود المعرفية التي عضديّت أدوات التفكير العلمي، مع شيوع العديد من المصطلحات من مثل «النص، الرؤية، القول الشعرى، ولا تنتهى بما أنتجته التيارات والمذاهب والأفكار في اختباراتها النظرية/ الإجرائية لمقاربات الإبداع، ومن أمثلة ما جاء في شيوع المصطلحات مفهوم «الأدبية»، فكيف يعلل ذلك بالإشارة إلى الاتجاه النقدى الحديث المهتم بأدبية النص، وقد يستبطن بدوره مفهوما آخر يتعالق به وهو الشعرية، والذي يشي بالغموض الاصطلاحي بعض الشيء، وسنلاحظ مثلاً أن الناقدة د. يمنى العيد تستخدم عددا كبيرا من المصطلحات التي تعكس تجربتها النقدية وتبنيها لغير منهج، كما ستبدو الناقدة د. سلمي الخضراء الجيوسي أكثر ميلاً لابتكار مصطلحات من مثل «الميوعة العاطفية، والإرهاق الجمالي، والفتور الروحي»، بل إن ما تكرهه الناقدة -الجيوسي - هـو «هـو اخـتراع المناسبة لاستعمال مصطلح جديد، فعادة هذا لا يتلاءم مع العمل النقدي، وهو يفشل ليعطي الانطباع بالحذق من دون أن يكون العمل حاذقا بالفعل»(4).

وعليه فإن المثاقفة النقدية ستعنى في

دلالته وعي الأنسق الثقافية التي أنتجت تلك المصطلحات، ووعيها بمعنى رؤيتها في ضوء الفهم والإجراء، وليس الاستنبات القسرى.

فهل المصطلح غاية أم وسيلة؟، بطبيعة الحال للدخول في عالم أوسع وكيف نجعل للمصطلح النقدى قيمة ثقافية بفضل قوته التعبيرية الكمنة فيه وتلك هي غاية النقد، إذ لا يمكن عزل المصطلح النقدى عن التريخ الثقفي والحسسية العمة، بعيدا عن غيب التنسيق بين البحثين الذين كن لهم جهد واضح في الانتبه إلى السيرورة التريخية للمصطلح ووعيه في ضوء تطوره ، أي وعي المنهج والرؤية التي أنتجتها، في ضوء الترجمات المتعددة والمتبينة التي أسهمت في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا يمكن إغف ل تلك الجهود التي بذله النقد السوريون والعرب في سبيل وعى المصطلح من أمثل د. مازن الوعر، د. ممدوح خسارة، أ. يوسف اليوسف، د. عبد الواحد لؤلؤة، د. سعد الدين كليب، د. محمد العناني، د. محمد مفتاح، د. صلاح فضل، د. أحمد ويس وغيرهم الكثير.

من مفارقات المصطلح النقدي..

الشعرية أنموذجا

يبرز مصطلح الشعرية في الدراست الحديثة مواجه البحث بإشكاليتين على مستوى المصطلح وعلى مستوى المفهوم تحت

تأثير اللسانيات والسيميائيات الحديثة، مع م تعلق معهمن إشكليت في القراءة والاستجابة، بالرغم مما وقر «بأن الشعرية علم موضوعه الشعر، وبأن مصطلح الشعر لا غموض فيه فقد كن يعني جنساً أدبياً هو القصيدة، وسيتبدى سؤال الشعرية في «المنحى الإجرائي التطبيقي عند كثير من النقد، بوصفه منجزاً نقدياً حداثياً بتعالقه بمصطلحات أخرى كالأسلوبية والإنزيح، وبم تحيل إليه من إنزيح واسع ي مفهومه عن كل م هو دبت (5)، إذ ينهب الناقدد. أحمد على محمد إلى «محورة المصطلح الحديث ومن ثم اجراء المقربت لتحويله أداة بحثية معللاً أن لا درس نقدي من دون المصطلح بوصفه مفتح كل بحث، وأداة كل علم وهو م يحدد المنهج ويمهر الخطط البحثية بختمة ١٤٥٠)، لكن البحث والنقد أحمد الجوة، يلفت إلى مسائلة الازدواج والممثلة في المصطلح النقدي التي أثارها د. عبد السلام المسدي بالقول: «على أن سبب أخر قد جعل النقد يرغبون عن لفظ الإنشاء ليترجموا به البواتيك، ويتمثل في أن هذا المصطلح قد شاع استخدامه ضمن قاموس المناهج التربوية، مؤثراً السبب الحقيقي في أصل دلالة الألفظ والمفسر لظهرة الازدواج المصطلحي سيمثل لدي المسدى -الصورة المثلى من التمحيص الاسمى عن طريق آلية التوليد الاشتققى، بتجريد الاستم من الاستم بفضيل قالب المصدر

الصناعي، بمعنى آخر إن المعنى الدقيق لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبتكر، مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي، إذ لم تنبه الترجمات العربية إلى ذلك التداخل بين الشعرية والإنشائية، فالراثج في إجراء مصطلح الشعرية داخل الثقافة النقدية العربية هو التضييق من الحيز المتصوري للمصطلح الأجنبي الذي الحيز المتسوري للمصطلح الأجنبي الذي أسس له الفيلسوف الإغريقي أرسطو في كتابه فن الشعر، واعتباره عملاً مخصوصاً بجنس الشعر بأنواعه الثلاثة مخصوصاً بجنس الشعر بأنواعه الثلاثة المأساة، والملحمة، والملهاة»(7).

صحيح أن فريقاً من التقاد قد تواضعوا على القول بأن الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي، وعليه سنضيف إلى تساؤلات أسبق، هل أسهمت الترجمات المتعددة والمتباينة في تصعيد أزمة مصطلح الشعرية، هذا المصطلح الشائع والذي يُرى متعالقاً بالسرد الدرامي والرواية والصورة والحياة، بعيداً عن ما اصطلح عليه النقاد «بالهجرة المصطلحية» لمفاهيم الشعرية من ثقافة الإغريق إلى ثقافة العرب، فمصطلح الشعرية الذي أثير في النقد العربي تأثراً بنظريات الشعرية على أيدى كتاب ومبدعين ونقاد من أمثال شربل داغر وأدونيس وكمال أبو ديب ود. عبد الله الغذامي، سعيد علوش، مع ما شكله هذا المصطلح في التراث النقدي العربي من دلالات أخرى من مثل نظرية النظم عند الجرجاني، ومرورا ما بين الشعرية

والشاعرية وخصوصيتها فيحقل الممارسة النقدية، سيتسع المفهوم في سياق البحث عن القوانين العامة التي تحكم الإبداع، وصولاً إلى ما تشتقه الرؤيا من الموضوع إلى النات، ذلك أن شيوع لفظة الشعرية ستكون استحقاقاً لصلاحية المصطلح كما غيره من المصطلحات العديدة التي حايثت النظرية الأدبية، واضطراد تطورها في سياقات ثقافية مختلفة، وهذا ما يملي على المثاقفة العربية أن تكون أكثر وعياً بثقافة النسق قبل التداول والاستهلاك، كما الدلالة الثقافية التي تحملها قبل أن يتم توطينها في أرض الثقافة العربية، فما يجترحه الناقد العربى المعاصر لمتلقيه هو السعى أبدا إلى تجاوز التشويش المفاهيمي إلى الاتساق الاصطلاحي، انطلاقاً من تلك الاشكالات المنهجية التي شغلت النقد العربي المعاصير، ولعل الوقوف عند تباين المواقف من الشعر المعاصر وعلى سبيل المثال ما وضعه الباحث عبد الله شريق في كتابه «إشكالية المنهج في نقد الشعر العربى المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، ما يهثل مناقشة معرفية لتلك المف هيم والمصطلحات الموظفة في حقل الشعر، كما تصنيفها، من مثل المصطلحات النقدية العروضية والبلاغية وما ارتبط بالنقد التأثري الحديث، ومصطلحات نقدية معاصرة من مثل الشعر المعاصر التشكيل قصيدة النثر وغير ذلك، على أن الباحث هنا سيعتبر أن ثمة

ثقافة نقدية، وبمفهيم يمليها الواقع

المتطلب دون تجوز الاستفادة من المناهج

الحداثية وتوظيف ما يتسق منها في الوعي النقدى، نتساءل أخيراً هال يهيم النقد

العربى اليوم على شطآن سوسيروبرت

وستراوس، أم على شطآن الجحظ وقدامي

بن جعفر والقرط جني؟!، كم تساءل د. عبد العزيز حمودة في مرايه المقعرة، أي

إلى استحقق المصطلح في ضوء وعى نقدى

جديد يتجوز العسر في تحديد المهية

الاصطلاحية بوصفها ثقافة أولاً ومن ثم

ممارسة، وأكثر منها غواية تنظير،

تتخفف من صداقتها مع الفكر.

مصطلحت لم توظف وتم خلطه بين النظم والشكل والأسلوب، وبين الوزن والإيقع، والشعر المعصر، والغموض والشعر المعصر، والغموض والإبهام ما يؤدي لاستخدام مصطلحت عدة ومتبينة للدلالة على مفهوم واحد، وهاذا مرد سوء الفهام نتيجة اختلاف المدلولات، وهو ما يمثل مظهراً من مظاهر أزمة وإشكلية المنهج في النقد العربي الحديث.

في محاولة ردم الهوة بين الفهم وسوء الفهم...

بعيداً عمد تشييبه «الفتنة الاصطلاحية»، فإن جوهر الحجج المعرفي سينطلق من كلية العلاقة على مستوى خطب النقد العربي وممارسته من أجل

هوامش وإحالات..

- (1) أزمة النقد عند حائط المبكى د. حسام الخطيب / الموقف الأدبي عدد خاص عن النقد كنون 2 شبط آذار / 1982 رقم العدد 141 -142.
- (2) المراي المقعرة نحو نظرية نقدية عربية / عالم المعرفة د. عبد العزيز حمودة / عدد 272.
- (3) بم يفكر الأدب تطبيقت في الفلسفة الأدبية / ت جوزيف شريم / صدر عن مركز دراست الوحدة العربية.
- (4) مجلة المستقبل العربي من حوار مع د. سلمي الخضراء الجيوسي 2014/ العدد 428.
- (5) في الشعرية دراست نصية في الأدب العربي الحديث أد. أحمد علي محمد / وزارة الثقافة دمشق 2016.
 - (6) نفس المصدر.
 - (7) بحوث في الشعريات مفهيم واتجهات أحمد الجوة/ رؤية 2018.
- (8) اشكلية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي عبد الله شريق/ رؤية 2015.



إشكالية ترجمة المصطلح النقدي

🖾 د. باسل المسالمة

مترجم سوري

يشهد عالمنا اليوم تطورات هائلة في شتى مجالات المعرفة العلمية، وهذا ما أدّى إلى ظهور مصطلحات علمية وأدبية وثقافية وفكرية. ويمكن القول إن اللغة العربية اليوم ثواجه تحدياً كبيراً، لأنها مسؤولة عن نقل هذا النتاج الفكري والعلمي والثقافي إلى عموم القرّاء، ومواكبة التطور العلمي الغربي. ولا شك أنّ الترجمة تـؤدي دوراً مهماً في تـوطين المصطلح ونقله وشيوعه وتثبيته وتوحيده. لا يقع على عائق المترجم اليوم ترجمة المصطلحات فحسب، بل إيجاد آليات لترجمته أيضاً. ولا بد أنّ ترجمة المصطلح هي من أبرز المشكلات التي تواجه المترجم، لأنّ المصطلح نتاج ثقافي ويحمل معان ثقافية تتعلّق بخلفية النص المصدر وسياقه، لذا يجب على المترجم أن يجد حلولاً ليساعد بغلفية النص المصطلح في لغته الأم، أو نقله إلى المتلقي في اللغة الهدف.

إذن نحن أمام تحد كبير، ولا سيما حين نتعامل مع الترجمة التقنية، على سبيل المثال، إذ يتمياز هذا الناوع من الترجمة بمصطلحات تفرض على المترجم البحث عن اليات وطرائق وإجراءات يمكن توظيفها لنبيان معاني هذه المصطلحات في الترجمة، حتى يتمكن المترجم من إيصال الأفكار ومن ثمَّ تسهيل عملية فهم النص واستيعابه.

ولماً كانت ترجمة المصطلح من الإشكانيات الستي تتعلق بالسياق والاستعمال السيافي له، كان على المترجم الاستعانة ببعض الآليات نـنكر منها: التأويال (Interpretation)، والنحات والاقتراض (Borrowing)، والاقتراض (Borrowing)، والاقتراض (Bereding)، والتكافؤ المطلق والنسبي

(Absolute and Relative Equivalent)، والتحويل والتساقلم (Adaptation)، والتحويل (Modulation) وغيره من التقنيات التي من شأنه تذليل الصعب عند التعمل مع المصطلح الأجنبي.

ليس ثمة شك في أنّ المصطلح يشكّل أداةً تواصلية للتعبير عن معنى أو فكرة أو موضوع ما في مجال اختصاص معيّن. والمصطلح عموماً لفظ موضوعي يتسم بالوضوح الدلالي والثبت، أما المصطلح النقدى فهو كفيره من المصطلحات اللفوية والأدبية والبلاغية والعلمية يُصاغ بوساطة آليت وطرائق كلتي ذكرنه أعلاه. ومن أبرز إشكليت ترجمة المصطلح النقدى الآن غيب بالتنسيق بين رؤى النقد والبحثين وعلمء اللغة، وذلك بسبب الاختلاف ت الثقافية والفكرية بين المترجمين، وخصوصية البيئة المعرفية التي يبرز فيها المصطلح، واللغة الأصلية التي ظهر فيه أول مرّة، كم أنّ تعدّد التيرات النقدية والمنهج الفكرية واللغوية قد جعل المشكلة تتفقم، وأثر جدلاً وشققاً كبيرين بين المختصين. إذن، لا بد من توحيد الجهود والرؤية فيم يتعلق بترجمة المصطلح حتى نتمكِّن من التوصَّل إلى رأى

عندم نتعمل مع لغتين مختلفتين كلفة الإنكليزية والعربية نجد فرق كبيراً بين آلية الاصطلاح في اللغة العربية

واللفة الإنكليزية، فالثقافة الغربية تتميز بحرية أكبرفي التعمل مع المصطلح وإنتجه، فيأخذ تسميت مختلفة من شأنه أن تتفعل مع بيئتها الثقافية والفكرية. أما في الثقافة العربية فتصل المصطلحات متأخرة، وتسميته تقع على عـتق اللغويين دائماً، فللغويون هم الذين يقرنون بين المصطلحات وينتقون منها ما يناسب بيئتهم الثقافية والفكرية أيضاً. للذا، تأخلا الثقافة العربية دور المتلقى، ويتوسّط اللغويون بين الترجمة والمصطلح، فيعملون كأنهم مصفة للغة والثقافة، غير أنهم لا ينجحون دائم في بسط سيطرتهم على كل المصطلحات التي تدخل اللغة العربية يوميً، فلا نجد أحيات ميكفئ هذه المصطلحات، فتبقى في صيغتها الأجنبية ولا يقبله اللغويون إلا على مضض، وأذكر، على سبيل المشال لا الحصر، مصطلحات مثال «الرأسمالياة» و «الديمقراطية» و «البيروقراطية» و «الإنترنت»، التي أصبحت شائعة وتبدّها اللغويون على الرغم من انطوائه على خطأ.

تبرز إشكائية ترجمة المصطلح حين يخوض اللغويون في الحقل الدلالي، أو العلاقة بين الدال والمدلول. يمثّل الحقل الدلالي مجموعة المعاني المختلفة الأساسية والثنوية التي يحمله مصطلح ما ولا شك أنّ المترجم يختار المعنى الذي يتطابق، من حيث المفهوم، مع المعنى الأساسي للمصطلح. لكنه قد تختلف كثيراً من المصطلح.



حيث المعانى الأخرى للمصطلح. وهذه من أهم المشكلات التي تواجه المترجم اليوم. فعلى سبيل المثال، تحظى كلمة (Culture)، التي تعني «ثقافة»، بمعان تتعلّق بالزراعة والتدريب والتعليم، وكل هذه المعانى موجودة في كلمة (ثقافة) العربية. فهي أيضا مشتقة من الزراعة، وثقف الغصن أى أزال زوائده، وثقف نفسه أى علَّمها وهذِّبها، وثاقفه بالرمح أي بارزه ولاعبه. بَيْدَ أنَّ الكلمة تُستخدَم بمعنى (الاستنبات) أيضاً، كاستنبات الخلية، أو استتبات النبتة. في مثل هذه الحالات، يستخدم المترجم الكلمة العربية ويحتفظ بالكلمة الإنكليزية بين قوسين لتذكير القارئ بأنها المقصودة. يعلّمنا التعامل مع علم المصطلحات درساً مهماً عن الانفتاح والمرونة وقبول الآخر، وتعرُّف المصطلحات والثقافات، والأطلاع على وجهات النظر المتغيرة

يجب على المترجم أن يتمتع بالمرونة في اختيار المصطلحات، وأن تتميز ترجمته بالحيادية قدر المستطاع. وإذا اختلف مع المؤلف في موقف شخصي من مصطلح معين، فهذا لا يعني على الإطلاق نقل هذا الموقف الشخصي في الترجمة، بل يجب على المترجم أن يتمتع بالمرونة والحيادية، ولا بُدَّ له أن يتمتع أيضاً بخصلة أخرى مهمة في الترجمة، وهي الاجتهاد في إيجاد في الترجمة، وهي الاجتهاد في إيجاد مكافئ دقيق للمصطلحات يمكن أن يساعده في إيصال المعنى، ويساعد القارئ

على فهم المراد، كالتمييز، على سبيل المثال. بين مصطلحي «ما بعد الحداثية» (postmodernism) و هما بعد الحداثية» (postmodernity). فالأول يشير إلى حركة أدبية فكرية، والثاني يدل على مدة زمنية. هناك مثال آخر يواجهنا في كتاب تيري إيغلت ون بعنوان «ما بعد النظرية» عندما نحت المؤلف كلمة جديدة غير موجودة في القاموس اشتقها من اسم أحدد مخرجي السينما: أن يتدخل ليشرح أن الكاتب يتحدّث عن السينمائي الأصلام على طريقة المخرج السينمائي الأصريكي كوينتن تارنتينو.

ولعل الجهود الحثيثة التي بذلها اللغويون والاهتمام الكبير بالمصطلح النقدى واللغوى هو الذي يعطيه نوعاً من الاستقرار، إذ يسمى مكتب تنسيق التعريب التبابع للمنظمية العربيية للتربيبة والثقافة والعلوم إلى توحيد المصطلحات عموماً منذ عام 1989، فأصدر معاجم مثل المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات والمعجم الموحّد لمصطلحات الفيزياء (1989)، والمعجم الموجد لمسطاحات الرياضيات والفلك (1990) والمعجم الموحّد لمصطلحات الموسيقا (1992)، وغيرها. كما وضع من خلال موقعه على الشابكة بنك المصطلحات الموحّدة وحافظ على إصدار مجلة (اللسان العربي) منذ عام 1964 ، التي تُعنى بنشر البحوث اللغوية

والدراست المتعلقة بالترجمة والتعريب. صدر أيض مجموعة من المعجم الخاصة بمصطلحات الأدب لمجدي وهبة عدم 1975، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب لمجدي وهبة وكمل المهندس عم 1984، ومعجم مصطلحات اللغة الحديث عم 1984 لمجموعة من البحثين.

وهكذا، نستنتج مم تقدم أنه لا بُدَّ من تقسيق الجهود المبذولة لرصد المصطلحت وإغناء اللفة العربية ولتوحيد المصطلح

العلمي والحضري، وهذه المهمة تقع على عتق مجمع اللغة العربية. كم يجب متبعة بحوث المجمع اللغوية والعلمية ونشطت المترجمين والبحثين فيم يتعلق بقضي التعريب والمصطلح، والتعون مع المجمع والهيئت والمنظمت التعليمية والثقفية في إشراء لغتنا الأم ورفده بلصطلحت الجديدة. يمكنن بهذه الطريقة الحد من المشكلية ترجمة المصطلح النقدي واللغوي، والتقليل من فوضى المصطلحت ومن والتقليل من فوضى المصطلحت ومن

المسلم د. خيرة مباركي باحثة وناقدة في كلية العلوم الإنسانية

والأجتماعية - ثونس

أهميّة المصطلح النقدي بين الهويّة والممارسة

المصطلح النقدي آليّة اشتغال مهمة في المجال المعرفي بكل فروعه وكذلك في الحقبة الزمنيّة التي ينتمي إليها، وذلك لأن الدرس النقدي قائم على أسس ودعائم تُحدَّد في آنيتها، فضلا عن الحيثيات والملابسات التي تحيط به، باعتباره الآلية الأهم في توصيل المعنى وضبط المفهوم، بذلك فهو معادلة مهمة لا يمكن تجاوزها في الخطاب النقدي، وتزداد أهميّته بما يمتلكه من سلطة دلاليّة وتداوليّة مشتركة بين اللغات والثقافات،

وتتبع هذه الأههية أولاً ممّا يعبّر عنه في المته الأصابية بها يمتلكه من حدود دلاليّة وسيميائية واضحة، تهكّن من توضيح معاني الأشياء وتحديدها في الذهن بلغة واصفة، تتجاوز حدودها المعجميّة الثابتة إلى فضاء إيحائي. فتتبين الفروق بين المنظور فيها وبناء ما يفصل بين الأشياء وبين ما يمتلكه من خصائص، تمكّن من ضبط العلامات الفاصلة الواصلة بينها، بغية إخراجها من عالم التداخل والفوضى إلى التمايز والانتظام. ولا تقف أهميّة المصطلح من هذه الجهة في دقة مفاهيمه بل

يتجاوزها إلى جالاء التصور الناهني لهذه المفاهيم، فوضوحها يكسب عقل المتلقي وضوحاً يسمح بتحديد المواقف وتوضيع معاني الأشياء في الناهن. ليتستى له تصورها على حقيقتها والعلم بها علما دقيقاً. هذا تتشكل قناة تواصل بين المخاطب المتلقي. ويهتل المخاطب المتلقي. ويهتل حينئذ نوعاً من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى جديد يتمثله الناهن. يقول عنه الدكتور عبد السلام المسدي في يقول عنه الدكتور عبد السلام المسدي في نظام إبلاغي مرزوع في حنايا النظام نظام إبلاغي مرزوع في حنايا النظام

التواصلي الأول، هو بصورة تعبيريّة أخرى علامت مشتقّة من جهاز علامي أوسع منه علامت مشتقّة من جهاز علامي أوسع منه علاميّ، بأنّه شهد على غائب، أو هو حضور لغيبة، لأنّه تعبير علمي يتسلّط فيه العمل اللغوي على ذاته ليؤدّي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغويّة.

كم ترتبط هذه الأهمية بستقبل مصطلحات جديدة من خلال الترجمة، فالمصطلح يمتلك فضالا عن مدلوله العادي قوة تداولية تجعل منه قنة تواصل بين ثقافات ولغات مختلفة ممّ يهيئ إلى نوع من المثقفة بين ما يدلّ عليه في لغته الأصليّة، وم يحمله من معنى في أعطافه. لكن الإشكل الذي يعترض المترجم أو قرئ الترجمة هو مدى استيعاب المصطلح للمعنى والمفهوم الذي يراد تحديده، ولعلّ ذلك من بين الأمور التي جعلت النقد العربي عـجزاً عن صياغة نظريّة نقديّة عربيّة صافية لأنه ظلّ متأرجح بين مطلق الإرادة وحدود الإمكن يتجذبه قطبن: موروث نقدى وبلاغي رافد مثل بالنسبة إلى بعضهم المقدس الذي يحرم المسس به وهو توجه وجدده في العديد من الكتابات كم ورد في كتبت رواد الاتجه المحفظ مثل محمد المويلحي في نقده لشعر شوقي الذي اعتبره رصيناً محل إعجاب على حد قول د.طه حسين كل قديم في هذا المذهب جيّد خليـق بـ لإعجـب لرصـنته ومتـنتـه، وكل جديد فيه رديء سفسف لحضرته

وهلهاته ولعلن نقف في هذا الإطر إزاء رؤية نقدة لأهم مقوم من مقومت فعليّة المصطلح النقدى وهو م يلحظه من تطور وصيرورة تجعله معبّراً عن لحظت تريخيّة وحضريّة معينة. وقد تحدّث الجدحظ في كتبه الحيوان عن التحوّل الذي طرأ على اللفظ بظهور الإسلام وأشر إلى تجوز الناس ألفظ كثيرة لم تعد معبّرة عن الواقع الجديد (تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص327). فلا يمكن تجوز القديم والقطع معه، وكذلك لا يمكن أن يلبس النقد لبس السلف، لعله مسألة مهمة في هذا الصراع بين القديم والجديد أشر إليه أدونيس في إطر حديثه عن علاقة الإبداع بالتراث. فالتراث بالنسبة إليه كأن حي قد يعطى هويّة محدّدة ولا أقرب من ثنائيّة الوزن والقافية استناداً إلى تعريف مصطلح الشعر: ' الشعر هو الكلام الموزون المقفّى' (في الشعرية - في قضي الشعر العربي المعاصر، دراست وشهدات، ص204). لكنّ التراث ليس مجرد مرحلة شعريّة أو زمنية معيّنة، التراث هو التنوع والاختلاف وعليهم تنهض وحدته الإبداعية، فلوزن والقافية إذن ليس مجرد ظهرة إيقاعية خصّة بالشعر العربي وحده وإنّم هي ظهرة عامة في الشعر الذي كتب بلغت أخرى. هو عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعرى سابق لا يستنفد إمكنت الإيقع أو امكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربيّة كم يقول أدونيس. ولعل ذلك

يقودنا إلى مسألة عويصة أثارت العديد من الاشكاليات وغذت الجدل في الساحة النقديّة وهو ما تعلّق بمصطلح "قصيدة النَثْرِ". لعلَّه فعل الترجمة وقد تأكَّد من البحث أسبقيّة أدونيس في استخدام هذا المصطلح في مقالة له نشرها في العدد الرابع عشر في مجلّة "شعر" سنة 1960. ولكنّه لم يستطع أن يحدد مصطلحا ثابت المعنى يهكنــه أن يحــدث اتفاقــاً حــول طبيعــة الشكل الشعرى. ويقول في ذلك: "لا نستطيع أن نحدد قصيدة النشر تحديداً مسبقاً، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي". هـ و تهـ رّب مـن تعريف مقنع وكاف وواف لمصطلح قصيدة النثر يهكن اعتباره عائقاً آخر من معيقات الدرس النقدي. قد يكون ذلك تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة أو غريبة عن التجربة العربيّة. ولكن الإشكال يظل قائماً في التعامل مع المصطلح بين "قصيدة النثر" و"النثر الشعري" وبين "النثر الشعري" و"كتابة الشعر بالنثر" وهو المعنى الذي قد تدل عليه الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي (poème en prose) .

بهذا يحضر الوافد الغربي من خلال الترجمة مجالاً آخر لتحديد المصطلح وإكسابه أهمية نقديّة. فقد اكتسح المصطلح النقدي الغربي الخطاب النقدي العربي بيد أنّه هيّاً لمصطلحات غربيّة معرّبة بمعناها كما هو الشأن في قصيدة النثر. كما فتح المجال لمصطلحات معرّبة

بلفظها مثل (الكوبيسم - الرياليزم...) مثلت عبئا على اللغة بما تحمله من نقائص. هي محنة الباحث العربي في تحديده الدقيق لمبطلحاته ثم محاولة نقلها إلى لغات أخرى وهو الأمر نفسه في ترجمة مصطلحات جديدة وافدة. وهو ما يحدث خللاً مفاهيميّاً يجعل من الممارسة النقدية عملاً فوضويًا وبذلك يخرج عن علميته وموضوعيته، ومن ذلك ما نجده في النقد البلاغي ولنا في ذلك محاولة تحديد مصطلح الاستعارة وارتباطها بمصطلح. فقد ورد في كتاب القرويني "الإيضاح في علوم البلاغة": "المجاز المرسل هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له من ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة..." (دار الكتاب اللبناني بيروت، ج1، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور عبد المنعم خفاجي، ص397).

وهذا ما يتفق مع مذهب إيكو (Eco) في إرجاعه الاستعارة إلى "شبكة خفية من التشابكات المجازية". فيقول "التشبيه في البلاغة العربية يطابق "الاستعارة بالحضور (méthaphore in presentia) الاستعارة مع مفهوم "الاستعارة "بالغياب (métaphore in absentia) أمّا المجاز المرسل فإنّه أضيق من الد (métonymie) الذي يشمل الكناية من جهة، وهو أوسع منه من يشمل الكناية من جهة، وهو أوسع منه من و"الجزئية" قد أسقطا من (synecdoque) (الدلالة وأدمجا في مفهوم الد (synecdoque) (الدلالة

الإيحائيّة في الشعر العربي الحديث-عفف موقو).

تحتكم بذلك ترجمة المصطلح إلى جملة من الرواسب لهذا فقد غبت عنه الدقة التي نجده أولاً في التعدد. فمصطلح الدقة التي نجده أولاً في التعدد. فمصطلح المصطلحت الأخرى مثل الكنية التي قال عنه السككي (في كتبه مفتح العلوم عنه السككي (في كتبه مفتح العلوم مبنى الكنية على الانتقال من الملازم إلى الملازم ومبنى المجاز على الانتقال من الملازم إلى الملازم. كم ترجمت (connotation) بالإيدء وكذلك المعنى الإيماني. وثنيا في م يفرضه المترجم من إسقاطات نفسية

وتريخية واجتمعية. كل ذلك من شأنه أن يحيد عن الحدود المفهيمية التي سطرها البث الأول للمصطلح.

م يمكن أن نخلص إليه أن أزمة النقد العربي هي أزمة اصطلاح. لم يستطع فيها الدارس العربي أن يطوّر جهزه المفهيمي، ولم تكن له الشجعة الكفية حتى يؤسس رؤيته النقديّة الخصّة. وأوّل خطوات الإبداع الحفر في جنور المصطلح لعربي لإنشء حقل معجمي واصطلاحي فلصطلح لا يولد من فراغ وإنم من رحم اللغة. ولا يمكن نسخه وإفراغه من حمولته الثقفيّة والحضريّة. ويبقى الأمر مرهوناً إلى شائية الاجتهد والتجريب.

1 3 a

إشكاليّة المصطلح النقدي يين الترجمة والاشتقاق والتوليد

أ. رجاء كامل شاهين أديبة سورية

ثعاني اليوم أزمة مصطلحات في مختلف العلوم، بخاصة في مصطلحات النقد الأدبية، فارتبطت هذه الأزمة بالترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية وبالحداثة التي ارتبطت بالمؤسسة الرسمية، ما خلق مشكلات تحرج بالمصطلح عن مداره وتُفسدُ الرؤية والمعطيات وتُشوّه التقييم والتواصل بيننا وبين تراثنا. ولما كان المصطلح النقدي هو كلمة أو مجموعة من الكلمات التي تحتضن حركة التغير والتقدم، تزداد أهميته كعلامة لغوية في الحقل المعرفي، وتتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تصورات فكرية وتأملية، بوصفه بُنية رمزية ودلالية وتداولية حاضرة دائماً، تدل على جملة المفاهيم التي يشتمل عليها ويضبطها أثناء الممارسة في زمنينها.

نستنج مما سبق أنه على المترجم أو الناقد أن يُحيّم ما أخذه عن غيره من أفكار وقراء ومصلطاحات ما خوذة من شعوب مختلفة ونشاج أدباء مختلفين ، وأن يشاول هذه الأفكار والمسطلحات برؤيا واقعية ومقاربة فنية عصرية ، لأن المصطلح هو اختراع يرتبط بالإبداع ، ليس في زمنيشه فحمب بل بما يكمن في بنيته ذاتها ، وما ينطبق على النص ، ما يعني الارتباط بين الاختراع الإبداعي يعني الارتباط بين الاختراع الإبداعي وتصمينة كحماله بن الاختراع الإبداعي

الغابة والمضمون ولا بدا، في هذا السياق، من الإشارة إلى ظاهرة أصبحت مشكلة في ترجمة المصطلحات ونقلها إلى العربية، فعلى المترجم والناقل أن يكونا وانقين كل المنتقة من معرفتهما باللغة المترجم أو الناقل منها واللغة الناقل إليها، ليقدما مصطلحاً جديداً للعالم الذي يعيشان فيه ويؤسسا كلاماً خاصاً مميزاً مقاصلاً في عيقرية لغتهما. ومن هنا تبدأ مشكلات المصطلح في النقد الأدبي العربي، حين بأخذ الناقد العربي دون وعلى مصلحاً مترجماً

ويستنبثه بقطيعة وتغييب في ثقافته العربية دون مراعة تغيير الدلالات وتعدد المعاني ودون فهم اللغة ومكون تها الأدبية والفلسفية، حتم سيأتي مبهم قلق. كم نجد تبين عند البحثين في هذا الشأن، فالبعض منهم يعيد المشكلات إلى عجز اللغة العربية عن تلبية حجت المتكلمين والقدرة للغوق والقدرة للغرب، وهولاء لم يعودوا إلى التريخ ولم يقرؤوا أن اللغة العربية لم تكن والوقع عاجزة عن تلبية هذه الحجت، ووالوقع والأمثلة التريخية تؤكد ذلك، وتؤكد أن اللغة العربية على يد بحثيه وتؤكد أن اللغة العربية على يد بحثيه ابتكروا عالم العلاقات وتعدد المعاني التبية حجت المتكلمين بللغة العربية.

إن إدراك المترجم أو الدقيل للحظة الحضرية النشئة، وللعلاقة بين اللغت الأجنبية كتأثر وتأثير بينه، لاستخدام المصطلح بطرق جديدة، ستجعلهم في حذر شديد في ترجمة ونقل الكلمت إلى العربية واستعمل. في المقبل يدرك المترجم أو النقل الأوروبي مدى الحذر والجدية في استعمل المصطلح في مجل النقد الأدبي، ويعرف أن اللغت الأوروبية صدرت وتصدر عن جذور لاتينية أو إغريقية اتخذت صيف كن جذور لاتينية أو إغريقية اتخذت صيف لاتينية في الغالب.

وهذه بعض المصطلحات التي تبنيذهـ كم هي بسمه الأجنبي:

مثلاً: كلمة <mark>'نموذج</mark> فارسية معربة، جمعوها 'نماذج' والتي تعني بالعربية: مثال

وأمثلة. وكلمة سيمائي و سيمائية معربة تستعمل كما هي أثناء الكلام وفي الكتبة والتي تعني بالعربية : العلامة والعلامة.

وكلمة: 'الابستمولوجيا' معربة وتُستعمل كم هي أثاء الكلام وفي الكتبة، والتي تعني بالعربية: علم المعرفة.

فلمذا لا نستعمل تلك المصطلحت بمعنه في العربية مثل: مثل، العلامة، وعلم المعرفة.

كلف يعلم أنه كنت تُحوّل كل كلمة أجنبية إلى مس كلمة أجنبية إلى العربية بتعريبها إلى مس يتلاءم معها من كلمات ومصطلحات لتدخل حركة التفاعل بمازيج المعرفة التأليفي الإبداعي.

كلمت ومصطلحت ليست نتج الذات، بل نتج الآخر، فلمذا نُصِرُ عليه كم هي لتأتي مبهمة كأنه فراغ أو تجويف داخل الثقفة العربية، كأنه ارتمء عشوائي في أحضن الثقفة الغربية، فقد اغترف منه نظريت ومصطلحت كثيرة، وهي بالأصل موجودة في ثقفت وتريخن وبهذا نكون قد نقلن المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليه. ومن هذ بدأ المجتمع العربي مترنحاً ضعيف أمم الهيمنة الغربية، مع العلم وعلى مستوى الحضرة بمعنه الأكثر عمق وإنسنية، ليس في الغرب شيء لم يأخذه من الشرق، الدين، الفلسفة، الفن بعمة، شرقية كله. إذا، على الذقد العربي أن يستأنس ويبحث عن

لطافة الكلمات والمصطلحات، وأن يتسلح بوعي مصطلحي إنجازاً لتاريخه وحضارته.

لقد استوعبت العربية في الماضي علوماً دخيلة عليها فطوّعتها بكفاءة عالية دون أن تعانى القصور الذي نعاني منه اليوم بفضل جهود الفلاسفة وأهل الفكر والأدب، ولم يكن هثاك مؤسسات تتولى صياغة المصطلح فقام به التراجمة أنفسهم، لذلك كان على الكاتب والعالم والمفكر، لكي يحسن التعبير عن أشيائه، أن يدرس اللغة كما كتبها مفكرو العرب وكتابهم في عصور الحضارة لتزوده بالضروري من أصول الأشتقاق والتوليد والتعريب. وإتقان هذه الأصول والوقوف على تطبيقاتها يضمنان للكاتب والعالم والمترجم قدرة على التصرف في اللغة ويعطيانهم القدرة على خلق المصطلح، وقد بدأت الترجمة من الفارسية والهندية والإغريقية، وجاء "الكندى" فأجرى تتقيحاته الشاملة للترجمات وقنن مصطلحاتها بممارساته التي جرت في خطين: التوليد، والاشتقاق. وقد ذهب في توليداته إلى إحياء الموات من اللغة، وقد قام بمشروعه هذا خارج نطاق المؤسسة اللغوية المتمثلة في النحاة. وتجربة الكندي تمكننا من السير بمقتضاها في تحديث لغتنا المعاصرة، حيث لدينا لهذا الغرض أصول الاشتقاق التي يمكن أن توفر لنا ألوف المصطلحات الجديدة. ويعتمد التوليد على مخرون المضردات القديمة ومخرون المفردات والمصطلحات التي ثمّ

ترجمتها وتعريبها والتي تستخدم في معنى جديد، وقد استعمل التوليد على نطاق واسع في تكوين المصطلحات الإنكليزية إلا أنه لم يكن دقيق المراعاة في كل الأمثلة. وفي عصرنا الراهن استعمل العرب التوليد من المصطلحات الأجنبية بخاصة الإنكليزية المعربة فأتت في معان بعيدة عن معناها الأصلى في العربية كونها أزمة ثقافية حداثية ارتبطت بالمؤسسة الرسمية، كذلك الأمر ارتبطت أزمة اللغة بها، فمثلاً كلمة 'بقوة" يقابلها في الإنكليزية strongly وكلمة "القوة" تقابل power لكن الكاتب العربي والمترجم لجهلهما بفقه العربية لم يعرف من مترادفات القوة غير القوة، واستعمال مصطلح 'نظام" مقابل: order ، discipline ، regulation system ، وهذه المصطلحات تحمل مصطلحات متعددة تضم: منظومة، نسق، انتظام، انضباط تنظيم، منهاج، مواظبة، اتساق. ومثال آخر من الصينية "منغ" وتعني التألق واللمعان ولذلك تكتب بمقطع يضم الشمس والقمر، وتستعمل هذه الكلمة في الوقت الحاضر في معنى: بيان أو إعلان والقرينة هي الوضوح والكشف اللذان يتضمنهما المعنى الأصلي. ومن هنا، لكي تدخل اللغة بمفرداتها ومصطلحاتها في فلك التعصرن يجب أن تخرج من فلك المؤسسة، وأمضى بعيدا في الطرح والادعاء بأن اللغة إذا أطلقت من دائرة المؤسسة ستكون أفضل حالاً وأصلح للبقاء، لأن المؤسسة

اللغوية معاندة بغريزتها للتجديد، وبسبب إرهابه يتخوف بعض المترجمين واللغويين من استخدام المصطلحات المعقولة المطبقة لمثيلاتها في اللغات الأجنبية، لأن مجامع اللغة ومن ورائها المؤسسة اللغوية عاجزة الآن عن متابعة الإيضاع في مسيرة المصطلح المعاصر، لأنها ابتعدت عن الأصول التي تنبني عليها اللغة: التوليد، الاشتقاق، التعريب، النحت، التركيب، وهو ما أنتج الشكلية وأزمة في خلق المصطلح، لأنه في إطرهنه الأصول يمكن للكتب والمترجم والذقال أن يحلوا أزمة المصطلح المتي والدرجم والذهال الكن يجب عليهم قراءة كتب الستخدام اللغة عند كتاب كبار

كالجحظ وأبي حين والكندي وأبي الفرج الأصفه ني وأبي العلاء المعري وأن يستخلصوا منها الكثير من القواعد التي تخلف قوانين النحة. نحن أمم عُقَد تبليل ذهن الكتب والمترجم والنقل وتضيق عليهم آفقهم لذلك يجب: الابتعد عن المؤسسة اللغوية والتعمل مع اللغة شرط الإحطة بها: صرف ونحوا ومفردات ومصطلحت، التوسع في الاستفادة من الغزيب في المصطلحت بتعريبه كم تعني بلغة العربية، التوسع في استخدام النحت باللغة العربية، التوسع في استخدام النحت والتوركيب لخلق المصطلحت الجديدة والتومل مع اللغت الجديدة والعودة إلى المترادف والمولد وعدم الخوف في التعمل مع اللغت الأخرى.

في مفهوم الجمالي

أ. د. سعد الديڻ كليب ناقد وأكاديمي سوري

يعدّ الحمالي أو الإستطيقي Aesthetic المفهوم الأمّ أو المقولة الكبري في عائلة المفاهيم والمصطلحات الجمالية التي تشكّل قوام علم الجمال أو الإستطيقا Aesthetcs، والتي تستوعب مجمل الحقول التي تغطيها الظاهرة الحمالية سواء أكان ذلك في الفنون أم الصناعة أم الطبيعة أم المجتمع؛ وهي حقول تنطوي على عدد هائل من الأشياء والأشكال والأساليب المختلفة والمتباعدة. بل المتناقضة أيضاً. فمفهوم الجمال مثلاً نجده في الفنَّ مثلما نجده في الطبيعية، ونجده في الوجيوه والأجسام مثلميا نجده في السلوك والأشكال والأذواق، وفي المهن اليدوية البسيطة والصناعات الكبري المعقَّدة... إلخ؛ فقولنا هـذا جميل، يمكن أن يقـع علـي القصيدة واللوحـة والتمثال والمعزوفة، بقدر ما يقع على الإنسان والحيوان والنبات، وعلى السفينة والسيارة والحِوَّالِ، إنه يمكن أن يقع على الكلِّ مثلما يمكن أن يقع على الجزء، فنقول هذه صورة شعرية جميلة، وهذا وجه بهيّ أو قوام ممشوق، وتلك مشية رشيقة، وذلك لون رائق؛ وكذا هي الحال في القبح والتفاهة والسمو والجلال وسواها من المفاهيم الجمالية؛ حتى يصحّ القول إنه ما من شيء ذي شكل حسّى إلا ويدخل في التقويم الجمالي، أي إلا ويكون مادة جمالية سواء أكان التقويم إيجاباً أم سلباً.

غير أنّ الجمالي بوصفه المفهوم الأمّ أو المقولة الكبرى مفهوم معرفي - فلسفي يخلو من المستوى الذوقي أو التقويمي، إنه يحدد موضوعه ويميّزه من سواه معرفياً

على نحو موضوعي بحت. فالجمائي مفهوم عام مجرد، شأنه شأن مفهوم المادة أو الذرة أو الدولة أو المجتمع، وشأن مفهوم الشعر أو السرد أو الدراما. فهو يحدد الظواهر

والأشيء والأشكل ذات الطبيعة الجملية العمة، أو تلك التي يمكن أن تقع تحت التقويمات الجمالية باختلاف مستويتها وأنماطه: فحين نقول هذا جمالي لا يعني إلا أنه مدة للتقويم سلبً أو إيجبً ، وكأنّ الجمالي هو البوّابة الأولى التي ندخل منه إلى تصنيف الأشيء إلى جمالية وغير جمالية. وهذا التصنيف لا ينطوى في ذاته على أيّ تقويم من أيّ مستوى كن. إنه مجرد تعيين لم يمكنن أن ندخل في علاقة جمالية معه، أما تحديد تلك العلاقة فمرهون بطبيعة الموضوع شكلاً وأسلوب وبطبيعة الذات ذوقً وموقفً: تمم كم كم لو قلنه هذا النصّ يندرج تحت الشعر أو تحت السرد أو تحت البحث. فليس في هذا تقويم، وإنم تعيين وتصنيف.

نقول ذلك بالرغم مم هو شائع في الدراسات النقدية التي تذهب إلى استخدام مصطلح الجملي بالمعنى الإيجابي حصراً، أي بمعنى الجمال. فنقراً عن جماليات أي بمعنى الجمال. فنقراً عن جماليات الشعر أو جمالية الصورة الفنية أو جمالية الإيقاع أو جمالية التركيب اللغوي... إلخ. وكلّه يعني عناصر الجمال في الشعر أو المعنى لا نستطيع أو التركيب اللغوي. وهو معنى لا نستطيع اعتباره خاطئة وإن يكن معنى لا نسبب أنّ النسبة إلى الجمال هي قاصراً، بسبب أنّ النسبة إلى الجمال هي منه. ولكند نرى فيه قصوراً عن استيعاب المفهوم، والتبسد اصطلاحياً مع الجمالي الذي هو ترجمة للإستطيقي وليس نسبة الذي هو ترجمة للإستطيقي وليس نسبة

إلى الجمال. وهذا الالتباس يزيد من فوضي المصطلح التي نعاني منه عربيه. وريم لهذا السبب يميل بعض الدارسين إلى استخدام مصطلح الإستطيق والإستطيقي للدلالة على كلّ من علم الجمال والجمالي. غير أنّ استقرار مصطلح الجمالي في الكثير من الدراست الفلسفية العربية، والدراست النقدية المترجمة إلى العربية هو الذي يجعلن نميل إلى استخدامه دون سواه، فمن المعلوم أنّ نسبة علم الجمال أو الجمالي إلى مفردة الجمال هي من نوع دلالة الجازء على الكلّ، وذلك أنّ الجمال أحد أهمّ المفهيم التي يدرسه هذا العلم الذي لا يختصّ بمفهوم الجمال أو بقيمة الجميل حصرا، وكذا هي الحال في الجمالي الذي يحيل على الجمال بوصفه المفهوم الأبرز والأشيع بين المفهيم التي ينطوي عليه. فالجمالي ليس هو الجمال وإن اشتُقّ منه أو نُسب إليه في اللغة العربية. إذ إنّ القبح جماليّ أيضاً. فم هو الجمالي إذا؟

يمكن تعريف الجمالي بأنه المثير الحسني الانفعالي المقوم روحيا في الفرد والطبيعة، من منظور المثل الأعلى للفرد والمجتمع معاً. (1). أو بكلمة مختصرة: إنه الشكل الحسي المثير للانتباه والتأمّل. فثمة عدة شرائط في الموضوع إذا كي يكون جمالياً، بعضها يتعلق بالموضوع ذاته، وبعضه يتعلق بالتذوق أو التلقي. أما ما له علاقة بالموضوع ذاته، فهو الحسية والتشكل وفق أسلوب أو نظام معين، وأما

ما له علاقة بالتلقي فهو الانتباه والتأمّل: وفيما يخصّ الإثارة - التي هي إثارة حسيّة تتّصل بحاسة السمع أو البصر أو كليهما معا - فهي صفة مشتركة بين المثير والمُثار، ومع هذا فهي من صفات التلقي أولاً، وذلك أنّ الإثارة نتاج التوجّه والاهتمام، ومن دونهما لا إثارة أصلاً، حتى لو كان الموضوع مثيراً بذاته.

وبهذا فقد يكون الموضوع حسياً، ولكنه مجرد مادة غفل لا تسترعى الانتباه أو الانفعال، وذلك كالمواد الخام، من مثل الحجر والخشب والمعدن والمفردات اللغوية: وقد يكون الموضوع حسيًّا متشكِّلاً، ولكن يتمّ التعامل معه أو تلقّيه من منظور وظيفته النفعية وحسب: وقد يثير الموضوع انتباهاً وانفعالاً، ولكنه موضوع اجتماعي عام لا يتشخّص بشكل حسى محدد، كالأزمات الاقتصادية أو القضايا الأخلاقية. مع الإشارة إلى أنّ التأمّل المعنيّ هنا هو تأمّلٌ بخصائص الموضوع الشكلية الأسلوبية لا بوظائف وغاياته العملية أو العلمية، وهو تأمّل غير غائي أو نفعى بالضرورة. ولكن لا بدّ من الاحتراز هنا من أنه إذا لم يكن للتأمّل الجمالي من غاية، فلا يعنى ذلك انتفاءها تماماً من حصيلة التجربة الجمالية، وهو ما لخَّصه كُنْت بعبارته الشهيرة: الغائية دون غاية.

نخلص إلى أنّ الجماليّ هو الشكل الحسّيّ المثير للانتباه والتأمّل، وبما أنّ الإثارة والانتباه والتأمّل محكومة جميعاً بالطبيعة الاجتماعية المشخّصة تاريخياً،

فإنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمثل الأعلى الاجتماعي والفردي على حدّ سواء. فبالرغم من أنّ المثل الأعلى لا يدخل في صلب الشكل الحسيّ، فإنّ له تأثيراً واضحاً فيه، وذلك أنّ الاهتمامات والتصورات الثقافية الاجتماعية والفردية تسهم في تعزيز موضوعات دون غيرها لتكون موضوعات مفضّلة جمالياً، في هذه المرحلة أو تلك: فالتفضيل الجمالي الاجتماعي أو الفردي إذ يعزّز موضوعات معينة لا ينفى بالضرورة جمالية الموضوعات غير المعرزة، وإنما يجعلها موضوعات هامشية أو محايدة جمالياً، ولو إلى حين، في الوقت الذي يمكن أن تكون معزّزة في مجتمع آخر أو مرحلة تاريخية أخرى ومع أنّ التعزيز لا يضيف خصائص موضوعية معينة إلى الشكل الحسيّ، فإنه يضيف إليه "هالة جمالية" خاصة، تبدو وكأنها جزء منه. وهي في واقع الحال جزء من المنظومة الثقافية الاجتماعية. ولعلُّه من المفيد هذا أن نستذكر نظرية التلقى Reception Theory التي تدرس آليات التلقي الجمالي للفنّ، معتبرة النصّ الأدبي والعمل الفني عامة مجرد هيكل عظمي يكسوه التلقي بالدلالة الجمالية، فيعطيه بذلك وجوده الفعلى(2)، وكأنّ الموضوع الحسيّ بذلك جمالي بالقوة لا بالفعل، وعملية التلقي هي التي تنتقل به من الجمالي بالقوة إلى الجمالي بالفعل فإذا كانت الأعمال الفنية هياكل عظمية قبل التلقي، وفق هذه النظرية، فمن البدهيّ أن تكون ظواهر

الطبيعة كذلك قبل التجربة، وكذا هي الحدل في أي شكل حسّيّ من أي نوع كن.

وبدلك يصبح القول إنّ الجماليّ علاقة. يكون فيها للموضوع بخصائصه المختلفة - المدية والشكلية والأسلوبية والتقنية - تأثير في طبيعة الجمالي بقدر م يكون للتذوق والتلقي تأثير فيه. م يؤدي إلى أنّ الجمالي ليس صفة موضوعية في الأشيء - كأيّ صفة فيزيئية أو كيميائية مثلاً - وإنم هو صفة الأشياء في علاقتنا بها (3)، ولكن كلم اتصفت الظواهر والأشد، بالغنى والتنوع في خصائصه وطرائق تشكيله كن نصيبه من التأثير الجمالي أعلى وأقوى، والعكس بالعكس: فلا ينبغي التقليل من أهمية تلك الخصائص في الحكم الجمالي بدعوي أنّ الجمالي من زمرة القيم الذاتية، بمعنى أنّ الذات هي التي تسبغ صفة الجمالي على الأشيء، أو هي التي تمنحه كينونته الجمالية، كم يذهب بعض الفلاسفة وعلماء الجمال من ذوى النزعة الذاتية، وهو م يمثّله إيليا أبو مضي بقوله المعروف: كن جميلاً تر الوجود جميلاً (4). إذ يتمّ إسبغ جمل الذات أو تصوراته الجمالية على الموضوع، فيتلوّن بألوان الذات -الفردية هن - تحديداً. إنّ القول بذاتية الجمالي يركّز، كم هو معلوم، على أحد طرف الثائية موضوعي - ذاتي مثلم يركر القائلون بالموضوعية على

الطرف الآخر منه: إذ يرون أنّ الجملي ذو وجود موضوعي بمعزل عن الذات الفردية أو الاجتمعية.

يتضح مم سبق أنّ الجمالي مفهوم عدم مجرد، يدلّل على الموضوعات التي يمكن أن ندخل معها في علاقة جمالية، وهو مفهوم تعيين لا تقويم فيه. يتمّ بموجبه تحديد ما هو جمالي وما ليس كذلك. غير أنّ المفهيم والمصطلحات الكلية والجزئية والأسسية والفرعية التي تلدرج تحته تنطوى على التعيين والتقويم معا، أي إنها تنتقل به من المفهوم الصرف إلى المفهوم -القيمة. وذلك من مثل مفهيم الجمال والقبح والجلال والسمو والتفهة والفظعة والعنداب والهزل والسخرية والتراجيدية والكوميدية: ومن مثل صفت التنسب والتوافق والتناغم والتاظر والتناسق والتقبل والرشفة والرككة والتفض والتنافر والرتوب؛ ومن مثل مشاعر الغبطة والأنسس والمسرة والرضي والدهشة والإعجب والرهبة والشفقة والضحك والسخرية والألم والكراهة والنفور.

إنّ تلك المفهيم والمصطلحت، وغيره كثير، تشكّل قوام الجهز المفهيمي لعلم الجمل بمدارسه وطرائقه المختلفة، وبه يتحدد الجملي ويتحوّل من مفهوم عم مجرد إلى قيمة محددة متعيّنة، ولا يكون ذلك إلا بالانتقال من العم إلى الخدص، ومن المجرد إلى المحسوس، ومن المعنى إلى المحسوس، ومن المعنى إلى المصورة أو الشكل، فيكون

الجمالي جميلاً أو جليلاً أو قبيحاً... إلخ. وفي آن من الآناء يكون الجميل لطيفاً أو أنيقاً أو رشيقاً، ويكون الأنيق بسيطاً أو معقّداً، وهكذا هي الحال في بقية المفاهيم والقيم.

وبالرغم من أنّ الجهاز المفاهيمي لعلم الجمال يختلف عن مثيله في البلاغة والأسلوبية والشعرية، فإنه يتقاطع معها من جهة، ويفترق عنها من جهات أخرى. أما أنه يتقاطع معها فذلك أنّ كلاً منها معنيّ ببيان طرائق التعبير في الصورة أو التركيب أو الأسلوب، وهو ما يتصل اتصالا وثيقا بعلم الجمال التطبيقي الذي يُعنى بما تُعنى به مضافاً إليه العناية بالقيم الجمالية وطرائق تبدياتها في الأدب والفن والمجتمع، فضيلاً عن أنماط الوعي والنوق والتجربة

والتلقي(5)؛ الأمر الذي يجعله يفترق عنها بشكل ملموس: فالبلاغيّ أو الأسلوبي أو الشعري جماليّ، غير أنّ الجماليّ أوسع من هذا ومن ذاك ومن ذلك؛ ولكنّ كثيرا من المصطلحات التي تتوسل بها تلك العلوم يمكن الإفادة منها في علم الجمال التطبيقي عامة، والنقد الجمالي خاصة.

وبذلك فإنّ الموضوع الجمالي موضوع حسي متشكّل بأسلوب ما، يثير الانتباه والتأمّل، وينعكس على المستوى الانفعالي غبطة أو دهشة أو رهبة أو كراهة... إلخ. ويكون موضوعا لحكم الذوق تحديدا، وذلك أنه يخاطب ملكة الحكم، بتمبير كُنْت (6)، لا ملكة المعرفة ولا ملكة العمل الأخلاقية أيضاً.

الهوامش:

- (1) كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق -2011. ص: 39.
- (2) هولب. روبرت: نظرية التلقى مقدمة نظرية. تر: عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة - 2000. زأ: ص: 135 - 136.
- (3) كونـدراتنكو: الجمـالي علاقـة. في: عـدد مـن الفلاسـفة السـوفييت: الجمـال في تفسـيره الماركسي. تر: يوسف حلاق، مرا: أسماء الصالح. وزارة الثقافة، دمشق - 1986. را: ص: .361 - 360
- (4) لا نذهب إلى أنّ شعر أبي ماضي يتأسس في خطابه الجمالي على هذه النظرة، ولكن هذا الشَّطر الشَّعري يلخُّص النظرة الذاتية إلى الجمال والجمالي عامة.
- (5) يحدُّد قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن مجال هذا العلم بأنه معنيٌّ" بخصوصية العالم الحسِّيّ وبخصوصية التنوع اللانهائي في طرق الاستجابة له، وهي خصوصية رافضة لأيّ اختزال كان". ص: 10. موريزو ، جاك وبويفيه ، روجيه : قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن. تر: سلوى النجار وآخرون. إشراف وتحرير: عبد العزيز لبيب. هيئة البحرين للثقافة والآثار. المنامة. الطبعة الأولى - 2022.
- (6) كُنْت، إمانويل: نقد ملكة الحكم. تر: غانم هنا. المنظمة العربية للترجمة. بيروت -ط:1 - 2005. وا: ص: 97 - 98.



إشكالية المصطلح النقدي والهوية العربية

رئيس مجلس إدارة الجمعية العُمانية الكتاب – سلطنة عمان

ثمة قطيعة بين الموروث العربي النقدي في مشهدنا النقدي العربي، وأولئك الذين مارسوها لو تواصلوا مع تراثهم سيجدون الكثير من المعطيات بل النظريات الكثيرة سواء أكانت أسلوبية أم سيميائية أو غيرها، ولنأخذ مثلاً كتاب (الكامل) للمبرد وهو عبارة عن دراسات نقدية، وكذلك (عيار الشعر) لابن طباطبا، أو (طبقات فحول الشعراء أو الخصائص) لابن جني، ألا تؤسس هذه الكتب لقراءات مغايرة لتلك النظريات التي شاعت في الغرب وتداولها الناقد العربي في حقل ممارسته النقدية!

إذن ليس لدينا (نحن العرب) مشكلة مع المصطلح لا سيما إذا عرفنا أن كتاب أبي حيان التوحيدي في الفقه الإسلامي، قام على وضع المصطلح وتفسيره، فهو نواة لعلم العلامات، وكذلك إسهام الكندي في علم الاشارات الموافق لعلم العلامات، وهكذا نجد أن الناقد العربي المعاصر لا يتفت الهذه الكتب إلا بوصفها قيمة تاريخية وسياقاً ماضياً، ليتلقف ما أنتجه غيره في الغرب، ولا يستطيع المرء أن ينكر أن ثمنة إسهامات عربينة في النقافة

(اللغة، العروض)، مصطلح داخل مصطلح، إذن فأنت عندما تقول بفقه اللغة، هذا يعني اللسانيات، وبدلك ستقف على خلفية معرفية تستند إليها وترجع إليها، وكيف نستفيد من المصطلح الوافيد أقصيد انظريات الوافدة؟ أولا علينا أن نتبين أين نحن، وثانيا كيف سنجلو هذا المصطلح في تقافتا، ثم ننظر ماذا أضاف هذا الوافد تراثا، ويصبح التواصل بيننا وبين الثقافات الوافدة بمشتركات حضارية بين الثقافات البشرية، فلا ضير من استثمار المصطلح البشرية، فلا ضير من استثمار المصطلح



الغربي إذا كان فيه اضافة، الضيريأتي إذا تبنينا لفظ المصطلح كما هو، ولنضــرب مثــالاً يوضــح ذلــك: مصــطلح «الابستمولوجيا» مثلاً وهو علم المعرضة. فلماذا لا نقول بعلم المعرفة؟، وفي العربية كانت تحول كل كلمة أجنبية تعريباً إلى ما يتلاءم معها من الثقافة العربية، إذن أنت أمام مصطلح يأتيك قسراً في لفظه وحرفه، بينما بإمكانك أن تستخدم ذات المصطلح في حرف ك ولفظ ك، بلغت ك ومعرفت ك، بمرجعيتك وثقافتك، وقس على ذلك جملة من المصطلحات الشائعة كمصطلح «الأركيلوجيا» وهو علم الآثار والحفريات، فلماذا نصر عليه كما هو ليأتي مبهماً في ثقافتنا وتصبح القطيعة بيننا وبين القارئ، فلا نقدم علماً بل منجزاً مبهماً بلغته هو، ونلاحظ في هذا السياق أن الفرنسي يترجم عن الإنكليزي، لكنه يترجم بلغته هو وسياقه هو ومعرفته.

إن معضلة الناقد العربي، أنه يتوسل أن يُقال عنه أنه في قمة الحداثة والحضارة حينما بأخذ دون وعى مصطلحاً ويستنبته بقطع سياقه ومرجعياته في ثقافته العربية -دون أن نعمه - فتمة منهم من ظلوا حريصين على الثقافة العربية، لأنها مكون فكرى ووجداني، فقد ترجم العرب الفلسفة اليونانية لكنهم تبنوا مصطلحاتها في سياق عربى مع مراعاة تغير الدلالات وتعدد المعاني، لكنهم فهموا اللغة ومكوناتها لا سيما مكوناتها الفلسفية. تماماً كما ترد لفظتي التأويل والتعبير، وهما ينتميان إلى ذات المعني، والقرآن الكريم أعطى لفظة التأويل، والغرب يشتغل على التأويل، لكن ماذا يكتب العرب؟، فعلى الناف العربي أن يتسلح بوعى مصطلحي إنجازاً لهويته.

المصطلح الأدبي والسردي: قضايا وتجربة

أ.د. سعيد يقطين ناقد ومفكر مغربي

1. قضايا المصطلح الأدبي والسردي:

يستشعر كل المشتغلين بالبحث الأدبي العربي، عامة، والسردي خاصة، صعوبات كثيرة في توظيف المصطلحات، من جهة. ومن جهة ثانية، يسجلون كثرة الاستعمالات للمصطلح الأجنبي الواحد، بسبب عدم اتفاق الباحثين العرب على توحيدها. يعود هذا الوضع إلى تعدد الترجمات سواء كانت من قبل مختصين، أو مترجمين، وإلى تعدد دلالات المصطلحات حتى في اللغات الأجنبية، بل وإلى تعارضها أحيافاً. لطالما تطرق الباحثون والدارسون العرب إلى قضايا المصطلحات الأدبية ومشاكلها، وتعددت وجهات نظرهم في تشخيص أسبابها وآثارها السلبية على تطور الدراسات الأدبية العربية.

لكنها ستظل مطروحة أبداً بالنسبة إلينا لسبب بسيط يكمن في أننا نكتفي بتلقي ما ينتج من مصطلحات ومفاهيم عن الآخر، وليس بإمكاننا اقتراح مصطلحات جديدة، أو الاتفاق على المصطلحات الأجنبية التي نتلقاها. إن مرد ذلك، من جهة إلى غياب البحث العلمي الجماعي في كلياتنا، وإلى عدم مواكبتا لما تعرفه

الاجتهادات الأكاديمية في الجامعات العالمية إما لعدم الإلمام بإحدى اللغات الأجنبية، أو الاقتصار على ما تقدمه بعض الترجمات المي هي في أغلب الأحيان ناقصة، ولا يقوم بها مختصون في المجال، من جهة أخرى.

ساً حاول في هذه المقالة تقديم بعض قضايا المصطلح السردي العربي أولاً،

وتجربتي الخاصة في توظيفها ثانيا. بخصوص النقطة الأولى ساعمل على تركيزها من خلال عاملين رئيسيين أراهما محور تعاطينا مع المصطلحية السردية، وبدون اتخاذ موقف جماعي، عن طريق الانطلاق منهما في عملية التشخيص، وفي تجسيد نتائجهما على مستوى النظر والعمل، سنظل نتحدث عن قضايا المصطلحات بدون أفق حقيقي يمكننا من وضعها على السكة الملائمة التي تجنبنا الاستمرارية الوقوعية المشاكل التي تطرحها. نجد في هذين الماملين، وفي آن واحد، المشكلة والحل، لكونهما يتمحوران حول الموضوع من خلال العلاقة التي تربط بين المصطلح العربي الذي نسعى إلى تطويره، والمصطلح الأجنبي الذي نتلقاه ونستعمله. إن تغييب وعينا بما يطرحه علينا هذان العاملان، وعدم فتح نقاش حولهما يجعلنا نظل نراوح المكان، ولا نتقدم قيد أنملة في حل مشاكل المصطلحية العربية وقضاياها الشائكة والمتعددة

1.1. المصطنح الأدبي العربي:

لا جرم أن الجميع يدرك أهمية التراث النقدي والبلاغي العربي. إننا أمام ترسانة هامة من المصطلحات المتصلة بالأدب، وتفسير القرآن الكريم، والتي نجدها ليس فقط في كتب النقد والبلاغة، ولكنها أيضاً في المصنفات المتصلة بالحديث النبوي، والفقه، والنحو، والأصول، والمنطق، والفلسفة، بل وفي المؤلفات التي

اهتمت بتصنيف العلوم العربية، ومعاجم المصطلحات في مختلف ضروب المعرفة التي اشتغل بها العرب والمسلمون قديما وتقدم لنا الكثير من الدراسات والأبحاث العربية الحديثة معاجم خاصة بهذه المصطلحات النقدية والبلاغية. إنها متنوعة ومتعددة في اتصالها بالنص اللفوى والأدبى والديني. لكن هذه المصطلحات ظلت ملكاً خاصاً للمشتغلين بالدراسات الأدبية التقليدية، وهم يكتفون بترديدها في دروسهم للطلاب، ولم يعملوا على تطويرها لأنهم ظلوا يشغلونها بالطريقة القديمة. أما من يدعون الانتماء إلى الدراسة الأدبية الحديثة فهم لا يطلعون عليها، ولا يرونها جديرة بالاهتمام، أو الرجوع إليها بقصد الاستئناس بها . أو استلهامها ، أو ترهينها وتطويرها بما يتلاءم مع واقع الدراسات الجديدة.

إذا ما قارنا من يدعون الاهتمام بالدراسات الحديثة العربية بنظرائهم الأجانب نجد علاقاتهم بالتراث اليوناني والروماني قوية جداً. وكلما نحتوا مصطلحاً جديداً نجد فيه آثار ذلك التفاعل واضحة وقوية. ورغم تعدد اللغات الغربية نجد مصطلحيتهم متقاربة وموحدة لغوياً لأنهم يعودون إلى الأصل الثقافي الذي يدعون نسبتهم إليه. يبدو لنا ذلك بجلاء في أننا غالباً ما نعاين في تعريف أكثر المصطلحات الحديثة ضرورة الرجوع إلى الأصل اليوناني لمعرفة الجنر الذي استقيت الأصل اليوناني لمعرفة الجنر الذي استقيت

منه. وأكتفي هذ بمصطلحي اختصاصين حديثين هما السيميائيات والسيبرنيطيقاتكيد ذلك.

إن تغييب علاقت بلصطلعية النقدية العربية سبب رئيسي في عدم تطور مصطلعيت الحديثة. وتستدعي الاستفدة من تلك المصطلعية معرفة عميقة ودقيقة بمد تحمله تلك المصطلعت من دلالات ومعن، من نحية، ومن نحية ثنية، قدرة على التعمل معه بكيفية جديدة تمكنن من توظيفه التوظيف الملائم.

1 . 2 . المصطلح المترجم:

إن المصطلحات السردية التي توظف في الدراست السردية الحديثة والمعصرة ذات خلفيت نظرية ومعرفية متعددة. إنها تستفيد من اللسنيت والعلوم الإنسنية والاجتمعية، والعلوم الجديدة مثل العلوم المعرفية وعلوم الأعصب والمعلوميت وغيرها. وعلاوة على ذلك تتعدد الاجتهادات والنظريات والمقاربات. قد تستعمل هذه النظريت مصطلحت موحدة، مثل السرد، والتبسئير، والسسردية وسسواها، ولكسن دلالاتها تختلف باختلاف المرجعيات والمقصد والاتجهات. فمثلاً مصطلح السردية (Narrativity) عند المشتغلين بالسيرديات ليس له نفس المعني عين السيميدئيين. والمصطلح نفسه في السرديت الكلاسيكية التي ظهرت خلال المرحلة البنيوية ليس له نفس المعنى في مرحلة مـ

بعد البنيوية، أو لدى اجتهدات البحثين، وهم يسعون إلى تطوير السرديت مع مصر يعسرف بلسسرديت مس بعسد الكلاسيكية. نرمي من وراء تسجيل هذه الملاحظة حول المصطلح الأجنبي الواحد وميعرف من اختلافت بحسب الاتجه أو الزمن إلى تأكيد أن له تريخ وخصوصية بحدون مراعتها لا يمكنن أن نوظفه الملائم.

سهم انعدام بذل الجهد المضعف في فهم أصول تلك المصطلحت، والنظريت التي تتضمنه، والاتجهت التي توظف في نطقه لدى من لا يتقنون أى لغة أجنبية إلى الاقتصار على ما توفره لهم بعض تلك الترجمات بغض النظر عن مصداقيتها أو دقته. ونحن نعرف الطريقة الاستعجلية التي تترجم بها نصوص بعض البحثين الرائجة، والتي يشجعه بعض الدشرين. وتبدو الآثر السلبية لهذه العلاقة التي نقيمه مع المصطلحية الأجنبية في كون بعض البحثين يخوضون، للأسف الشديد، في موضوعت جديدة جداً، ولا تجديف مراجعهم التي لا تعد ولا تحصى أي مرجع أجنبي؟ إن الأكتفء بترجمت متعددة، ومختلفة لا يعنى سوى أنهم يتعاملون مع المصطلحات الأجنبية بـ براءة تمـة لا تكرس سوى المشكل وسوء الفهم، والفوضى الذي يؤدي دائم إلى ارتبك القراءة، والتسيب.

إذا كان هذا واقع من يجهل أي لغة أجنبية. نجد الأمر نفسه مع من يعرف إحدى تلك اللغات. فعندما يكون الهم الأساس ينصب على فهم معنى المصطلح الأجنبي بهدف توظيف في التحليل، أو الترجمة، في غياب وعي تام بالمصطلح. يتم الاستئناس بالرجوع إلى المعنى المعجمي للكلمة كما تقدمه المعاجم الثائية، أو المعنى العام الذي تقدمه المعاجم الثائية، أو المعنى العام الذي تقدمه المعاجم الشائية، أو تمثل الفروقات الدقيقة بين المصطلحات، أو كيفيات استعمالها حسب السياقات التي توظف فيها.

إن الاقتصار على لغة أجنبية واحدة، والعمل على الترجمة منها يتوقف على الاعتماد على ما هو متداول في إحدى تلك اللغات، وهو بالضرورة مختلف عما هو مستعمل في لغة أخرى. إن بعض المصطلحات الفرنسية مثلاً حين تحول إلى الإنجليزية تصبح ذات سمات يطبعها بها الباحثون في هذه اللغة، وقد تكون مختلفة عن الأصل الندى ترجمت عنه وحين نترجم هذا المصطلح الفرنسي من خلال ترجمة إنجليزية ولا نبذل جهداً في التعرف عليه في لغته الأصلية، ننقله إلى العربية بنكهة إنجليزية، قد تنأى به عن أصله اللغوى. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون الترجمات حتى بين اللغات الأجنبية تطرح مشاكل جمة، ولا سيما مع اللغتين الألمانية والسلافية اللتين تطرح مصطلحيتهما مشاكل ك ثيرة بالنسبة للمترجمين

الفرنسيين أو الإنجليز، وهم يقرون بذلك.

ليست ترجمة المصطلحات قضية لغوية فقط، ولكنها ذات حمولة معرفية أيضاً، وأساساً، وحين لا نتمثل الأبعاد التي يحملها أي مصطلح، ونكتفي بوضع مقابل عربي له، لا يمكننا تطويره، أو تحويره، أو الاجتهاد في توسيعه. لذلك نجد المصطلحية العربية عاجزة عن التعامل مع المصطلحية الأجنبية من منظور إبداعي يجعلنا نتفاعل معها، ونطورها، ونسهم بواسطتها في تطوير المعرفة الإنسانية.

إننا ما لم نفكر بجدية في توفير السبل المناسبة لتطوير وعينا بقضايا المصطلحات، عن طريق العمل الجماعي النرجسية في المختصون، ونتجاوز النرجسية في اقتراح المصطلحات، ونطور علاقتنا باللغات الأجنبية ستظل علاقتنا العربية بالمصطلحية الأجنبية مثل علاقتنا بـ "قطع الغيار"، ننتظر من الآخر توليد مصطلحات، وتطوير غيرها، فنتمسك بها، ونرمي قطع الغيار السابقة لأنها لم تعد قابلة للاستعمال. فمن أين لنا والحالة هذه من الحديث عن مصطلحية عربية؟

يتحمل مسؤولية هذا الوضع الذي نعيشه منذ ما عرف بعصر النهضة إلى الآن الباحثون والأكاديميون والمؤسسات الجامعية المختلفة التي لم تتأسس على أرضية البحث العلمي، ولكن على خلفية التلفيق والتسيب والفوضى، وعندما نعود الآن إلى ما أنتجه العرب من مصطلحات في

مختلف العلوم التي انشغلوا به لا يمكنن إلا نحس بأنف بعداء كل البعد عم بذلوه من مجهودات في الإبداع والعطء، وأن كل م نقوله عن الحداثة وم بعده ، ليس سوى ذر الرمد في العيون الذي نخفى به تخلفن الفكرى وعجزن العقلي. ويتأكد لنه ذلك أكثر عندم نتعرف على ما تعرفه المصطلحية الأجنبية من شراء وتطور، دائمين. ويكفى أن ننظر في كثرة المعجم الخصة بلصطلحت في مختلف أصنف المعرفة، وفي اختصاصات فرعية دقيقة، لنقف على أنهم في هذا يقدمون نمذج لم عرفته الثقافة العربية في عصورها الذهبية، وحتى التي نسميه خطأ، بعصور الانحطط. وفي هذا أكثر من دليل على أن تطور المصطلحية في ثقافة ما يعنى أنها ثقافية مزدهرة، ومنتجية لمعرفية وفكر جديدين.

2. تجربة شخصية:

حولت منذ بداية الثمنينيت ترجمة هذا الوعي في تعملي مع الاختصاص الذي اقتعت به، وراكمت فيه دراساتي خلال أربعة عقود من الزمن. سأحول ضرب بعض الأمثلة من مصطلحات رائجة ومتداولة في الاستعمل الغربي والعربي، وأبين الطريقة التي اشتغلت به في اقتراح مصطلحات ذات حمولة عربية، وتراعي ما يقبله في الدراسات الأجنبية.

2 . 1 . السرديات والسردية:

استعملت مصطلح السرديات ترجمة لـ Narratology للدلالة على العلم الـذي يدرس السرد. تعددت الترجمات العربية لهذا المصطلح. فهذك من استعمل: القصصيات، أو علم القصة، أو السردية، أو علم السرد، أو السردولوجيا، أو السردانية، إلخ. لقد اخترت هذا المصطلح من كلمة السرد لأنى رأيته محيدة بلقرنة مع المصطلحت القريبة منه. فالحكى، والقص، مرتبطان بنوعين سرديين هم الحكية، والقصة. وللذلك اخترت استعمال كلمة السردا (Narrative /Récit) لأنها أعم من الدلالة على أي نوع، ولذلك قدمته بصفته جنساً. والجنس أعم من النوع، كم نجد ذلك عن العرب القدامي. إنه يتسع لأنواع سردية متعددة. فنحن نقول: سرد لائحة من الأسمء، وقائمة من الأدوات، وسرد قصة، وم شابه ذلك.

كنت قد اعتمدت في الثمنينيت استعمل مصطلح الحكي كمقبل لـ (Narrative) تمييز لهي عين السرد (Narration) الذي يعني صيغة الخطب التي يضطلع بها الراوي لتقديم القصة (Narration)، والتي بها يتميز السرد عن غيره من الخطبت. ولقد استعملت هذه الصيغة (Narration) في الدراست السردية الغرية كمقبل لصيغة العرض (Repésentation) وهي الصيغة السيغة الستي

تتحاور فيها الشخصيات. لكنى عدلت عن التمييز بين الحكي والسرد، دفعا للالتباس، فجعلت السرد يأخذ معنيين: عام وهـو اسـم الجـنس (Narrative) الــذي يتضمن أنواعا سردية، ومعنى خاصاً هو الصيغة (Narration) التي يضطلع بها الراوي في تقديم القصة أو المادة الحكائية (Histoire /Story). وبذلك صار تعريفي للسرديات: العلم الذي يدرس السرد باعتباره جنساً يتضمن أنواعاً سردية، من جهة (وهذا هو المعنى العام)، وانطلاقاً من الصيغة التي يتميز بها عن غيره من الخطابات (المعنى الخاص)، من جهة ثانية. ومن مادة "السرد" صفت "السرديات! بتحديد موضوعها الذي هو "السردية" (Narrativity)، أي الخاصية التي يتميز به الخطاب السردي عن غيره من الخطابات الأخرى، وهي على وزن 'الأدبية"، بناء على أن أي علم لا بد له من موضوع محدد.

لم تكن الترجمة بالنسبة إلي هي فقط وضع مقابل عربي للفظة أجنبية. كان وراء هذا الاختيار، التشديد على البعد العلمي من جهة الذي أجده في لاحقة الاستعمال الأجنبي (Logy)، لأنني أومن بالعلم ضد الإيديولوجيا أيا كانت توظيفاتها. ومن جهة أخرى لاقتناعي بأن الاستعمال العربي لما صار يعرف بالمصدر الصناعي (ية)، لا يدل على البعد العلمي لأن العرب استعملوه لنقل الكلمة من الوصفية إلى الاسمية. وكل الكلمات

الرائجة في العربية حالياً والتي تنتهي باللاحقة "ية'، لا تدل العلم، ولكن على المنهب أو النزعة، وهي ما يقابلها في الفرنسية والإنجليزية اللاحقة (isme) فنقول الوجودية، والمثالية، والتفكيكية، وما شابه. أما ما يتصل بالعلم، فقد استعمل له العرب الكلمة متصلة بجمع المؤنث، فبرز ذلك من خلال الطبيعيات، والرياضيات، والخلقيات، والإنسانيات، والإسلاميات، وسواها. وهو ما يقابل في اللغة الأجنبية (Logie /Logy). أو (tique tics)، فتج دهم يس تعملون م ثلاً، (/Sémiotique) of . (Sémiologie Semiotics). إن الفرق بين اللاحقيين (ism)، و (Logie /Logy) هـو مـا يحـدد طبيعة الاختصاص المراد تشكيله: أهو نزعة، أو مذهب أو علم؟ فلماذا لم يقترح تودوروف، مثلاً، مصطلح (Narratism ، أو Narratique) في تسمية العلم الذي يبحث في "السردية (Narrativité)، وسماها (Narratologie) ، ولقى ذلك استحساناً وانتشاراً. إن الفروق بين اللواحق في اللغة الأجنبية له معنى، ودال على اختيار معرفي. لقد كان المراد أن تكون السرديات علما خاصاً، وهذا ما اشتغل به رواد السرديات. قد يقول قائل: لماذا لم يقترح اللاحقة ()، فنقول (Narratique/ tics/tique) Narratics)؟ ولمن يدرك جيداً الفروقات بين الأشياء، سيكون جوابه هو: إن السرديات فرع من البويطيقا (Poetics / Poétique)،

وهي علم كلي يهتم بالخطاب الأدبي. ولا يمكن لعلم فرعي له خصوصية، ويريد أن يكون شاملاً ويرمل إلى تأكيد خصوصيته عن غيره من فروع البويطيف التي لم تتشكل، ضمنه علوم، كم تشكلت السرديات، إلا أن يشدد على هذا البعد العلمي في التسمية. هذه هي الخلفيات التي كنت أنطلق منها في التمييز بين المصطلحات الأجنبية، وفي اقتراح ما يتصل به عربی. ولقد قر قراری علی هذا منذ بداية الثمانينيات، وبرز مصطلح السرديات علماً ، والسردية موضوعاً ، منذ كتبي القراءة والتجرية (1985)، وهو م أستعمله دائماً، وإلى الآن في مختلف كتبتى. ولقد صر مصطلح السرديت شائع عربيا. ولكنه حرف عن أصله الذي أريد له، فصر لا يخلو من التبست متعددة. فبعض البحثين العرب، للأسف الشديد، يستعمله للدلالة على النصوص السردية؟ ترجمة لـ (Grands Récits السردية Great Narratives) المصطلح الذي اقترحه ليوطر للدلالة على ما أقترح تسميته ب المرويات الكبرى ، للدلالة الخاصة التي يحمله. ولقد أدى هذا الالتبسس إلى استعمال السرديات بمعنى العلم اللذي يبحث في سردية العمل السردي، وبمعنى النصوص السردية. وهنذه واحدة من مشكل الترجمات العربية.

إن الوعي الذي قدني إلى تبني تلك المقابلات العربية لما يتصل بالسرد لا يتعلق

فقط بالانتباه إلى خصوصية المفردات الأجنبية وم تعرفه من سوابق ولواحق، ولكنه أيضاً إلى محاولة وضع السارد ضمن أجنس الكلام العربى (نظرية الأجناس)، ما دمت قد اعتبرته جنسا عاما يتضمن أنواعاً سردية متعددة (المقامة، القصة، الرواية،،،). ولقد فرض على ذلك إعدة النظر في أجنس الكلام العربي، لأنب رأيت أن نظرية الأجنس الأدبية الأرسطية ظلت هي المهيمنة على تصورن للأدب العربي وأجدسه. لم أكن مقتنع به لأننى أومن بأن الإبداع الأدبى العربي عرف صيرورة مختلفة عن تلك التي عرفه الإبداع الغريبي. ولــذلك انطلقــت مــن الكـــلام العربى للشروع في تحديد أقسمه، وأجنسه. ولقد قدمت في كتبي الكلام والخبر (1997) خطاطة عاملة لأجناس الكلام العربي، ووضعت ضمنه الخبر بعتبره نواة أي عمل سردي. وتبين لي أن كلمة خبر هي الترجمة الدقيقة التي يمكن أن تقابل كلمة (Récit) الفرنسية، و (Narrative) الإنجليزية. كم أنني فكرت في جعل مصطلح 'الخبريت' مقبلاً ل (Narratology)، ولكنى عدلت عن ذلك كم بينت أعلاه، لأن الخبر، مثله مثل الحكية، والقصة، من الأنواع السردية. ورغم أن كلمة (Récitology) قد اقترحها بعضهم لتكون بديلاً لـ (Narratology)، ولكنه لم تنتشر ربم للسبب نفسه الذي جعلنى أقترح مصطلحاً غير متصل بنوع



محدد، واختيار مصطلح عام، وهو السرد. ففعل سرد مثله مثل حكى، وقص، وأخير، وروى، ولكننا لا نجد في الإنتاج العربي نوعاً محدداً يتصل به. على عكس الأفعال الأخرى، حيث نجد: الحكاية، والقصة، والخبر، والرواية. فكان مصطلح السرد بذلك محايداً، وغير دال على نوع معين.

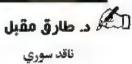
2.2. الراوي والسارد:

كما وقع تعدد في ترجمة مصطلح السرديات عربياً، تعددت ترجمات ما اقترحت منذ بداية اشتغاني مصطلح "السراوي" كمقابيل لـ (Narrator)، لأنني كنت أشتغل بالسيرة الشعبية التي تبتدئ أغلب وحداتها السردية بعبارة: 'قال الراوي"، وهي الصيغة الشائعة في التراث العربي. فالشاعر له راو، ورواة الترجمات العربية: السراوي والحاكي الترجمات العربية: السراوي والحاكي والقاص والسارد. والمصطلح الذي ذاع وانتشر إلى جانب الراوي في الكتابات العربية هو "السارد". وفي ضوء جعيل المصطلحات السردية التي أوظف منسجمة المصطلحات السردية التي أوظف منسجمة

ومتكاملة أستعمل مصطلح "السارد" من اسم الجنس نفسه (السرد) للدلالة على منتج الخطاب السردي، تماما كما نقول الشعر والشاعر. واستعملت مصطلح "لراوي" كمقابل لـ (Narrator). إني أرى أن مصطلح الراوي في العربية أدق في التعبير من "السارد" التي هي ترجمة حرفية، للمصطلح الأجنبي، والتي يستعملها الباحثون العرب. وبهذا صار السارد عندي الباحثون العرب. وبهذا صار السارد عندي الذي يوظفه السارد لتقديم المادة الحكائية الذي يوظفه السارد لتقديم المادة الحكائية أيا كان نوعه.

3. على سبيل التركيب:

إن قضايا المصطلح الأدبي العربي عامة والسردي خاصة كثيرة ومتعددة. وبدون فتح نقاشات جادة وعلمية حولها لا يمكننا أن نتطور. ولما كان المشتغلون بالسرد العربي قديمه وحديثه متعددي المشارب والخلفيات فإن الحوار بينهم حول المصطلحات يعد مدخلاً للسعي إلى توضيح تلك الممارسات لتدقيق المصطلحات وتقريبها إذا لم ننجح في توحيدها.



الأسس المعرفيّة للمصطلح النقديّ العربيّ الحديث

المصطلحات هي البنية الأساسية التي تتحدّد بوساطتها ماهية جميع العلوم والمعارف الإنسانية وحدودها، والمصطلحات في العلوم المادية التجريبية مثل علوم الفيزياء والكيمياء والرياضيات تكاد تكون موحّدة وثابتة في التعريف والاستعمال والتطبيق لدى جميع الأمم والشعوب، ولكنها في العلوم الإنسانية من مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الأدب تختلف من مكان إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، لأنها تخضع حينئذ لطبيعة الأنساق الثقافية والاجتماعية التي انبثقت منها.

والمصطلح أو الاصطلاح هو العلامة اللغوية المتواضع عليها من فئة متخصصة للدلالة على مفهوم أو تصور أو تعريف محدد، وقد تكون هذه العلامة لفظة مفردة أو تركيباً إضافياً أو جملة، و"العلامة لدى فرديناند دوسوسير تتكون من دال ومدلول، والدال هو الشكل الذي تتخذه الإشارة، والمدلول هو التصور أو للفهوم الذي تُحيل عليه"(1)، وبينهما علاقة غير مباشرة يحددها المؤول وهو "العنصر

الدني يسمح بالإحالة المرجعية بين الدال والمدلول وفق شروط معينة (2)، ويُفترض بالمصطلحات أن تدل دلالة دفيقة على المفاهيم المتي تشتمل عليها، وأن تحديد الاليات الإجرائية المتي تُطبَّق في الحقل المعربين وفقاً لها، ولهذا فإن أي اضطراب في تحديد العلامة دالا ومدلولا وإحالة سيؤدي بالضرورة إلى خلل في توظيف للصطلح وفي آليات تطبيقه ونتائجها، وينطبق هدنا التصور على جميع للصطلحات بما فيها

المصطلح النقدي، بل إن المصطلح النقدي أكثر حساسية لمواضع الاستعمال والتأويل والتطبيق، بسبب طبيعة المادة التي خُصِّص للتعامل معها، من حيث هي مادة فنية مرنة قابلة لتعدد التأويلات.

إن المسطلح في الأسسس منتج حضاريٌّ، فلمّا كانت الحضارة العربية حضارة منتجة استطاع الدارسون والباحثون العرب أن ينتجوا المصطلحات الخاصة بهم، ولكن بسبب التراجع الحضاري اللذي يعيشه العرب حالياً والذي تزامن مع وجود ثورات معرفية لدى الحضارات الأخرى، ولا سيما الغربية منها ، اضطر العرب إلى اقتراض المصطلحات من غيرهم في شتى أنواع العلوم والمعارف، ومن هنا ابتدأ ظهور المشكلات التي صاحبت هذه الحاجة أو تلك الرغبة في الافتراض، والتي تمثّلت في أن اقتراض المصطلح يستدعي مقابلة الدال اللغوى الأجنبي بدال من اللغة العربية، وقد أدى اختلاف طبيعة اللغتين المنقول منها والمنقول إليها، وتنوع الجدور اللغوية الأجنبية التي تأسس عليها المصطلح مثل الجذور اليونانية أو الجرمانية، وتضاوت مقدرة المترجم على إيجاد المقابل الأكثر ملاءمة للاستعمال العربى مرتكزاً على طرائق "الاشتقاق والمجاز والإحياء والتعريب والنحت"(3)، وتعدد روافد الترجمة ما بين اللغات الأجنبية، ولا سيما الإنكليزية والفرنسية، إلى فوضي اصطلاحية، فتعدّدت المسميات العربية للمصطلح النقدي

الأجنبي نفسه، ونجد مثل ذلك في المصطلحات الآتية:

"Romanticism, Semiology, Deconstruction, Structuralism, Poetique"(4)

ومن ثمَّ وقع اختلاف في آليات التطبيق وفي النتائج الصادرة عنها التي وصلت إلى حدّ التناقض في بعض الأحيان، وقد نشأت مشكلات أخرى بسبب اختلاف المرجعية المعرفية والأنساق والاجتماعية التي تكوّن فيها المصطلح فيما بين الثقافتين العربية والأجنبية، ولا سيما أن الثقافة العربية ثقافة يقينية في مجمل مواضعاتها، في حين أن الثقافات الأجنبية بصفة عامة تتحرك تحرَّكاً جدلياً مستمراً بين ضفَّتي الشك واليقين، ولهذا تبرز أهمية الاستقصاء المعرفي لجدور المصطلحات في منابتها الأصلية من أجل ضمان إمكان تطبيقها ومن ثم الاستثمار الفعّال لهذا التطبيق في المنظومة الثقافية العربية، وإن هذه الجذور في الغالب الأعم جذورٌ فاسفية أساساً، ومن دون إعمال الفكر النقدي الفلسفي في مختلف جوانب المعرفة سيصبح من الصعب، بل من المحال، الوصول إلى معرفة عميقة بهذه المصطلحات ومن ثم بالجوانب الملائمة للاستفادة منها بما يتسق مع الحاجات المعرفية في البيئة الإبداعية العربية، مع الأخذ في الحسبان أنه من غير المكن افتعال قطيعة معرفية مع المصطلح النقدي الأجنبي بحجة المحافظة على الخصوصية النقدية العربية أو بحجة

الاكتفء بمب جاء في الموروث النقدي العربي أو بحجة انتظار تكوين نظرية _ ينسب الأسلوبيات العربية الحديثة في نقديــة عربيــة، لأن التعامــل مــع هـــده المصطلحات أصبح ضرورة واقعيلة بسبب وجود أنماط إبداعية مغايرة لم كن يصلح أن ثُطيَّق في دراسته النماذجُ النقدية العربية الموروثة، ولأن هذه المصطلحات قد غدت نتيجة سكعة التداول وكثرة الاستعمال مصطلحت علية قررة لدى جميع الثقافات والشعوب والحضارات، والأصل أنه لا ضير في نقل المصطلحت النقدية الأجنبية إلى حقل الدراست النقدية العربية بشرط

تمثُّله تمثُّلاً معرفياً عميقاً وتطويعها لما مختلف الأجناس الإبداعية، بما يمهد الطريق لابتكر المصطلحت النقدية التي تحمل طبع الخصوصية العربية، والمفترض لتحقيق ذلك ألا يظل التركيز مستمراً على مشكلات المصطلح، إذ ليست الأولوية متعلقة باللفظ الدال على المصطلح وإن كُ رِب مرادفته، وإنم الأولوبة في استيعاب مفهومه العام وما يتفرّع عنه من آليت إجرائية تطبيقية.

الهوامش:

- (1) يُنظر: دانيال تشاندلر، أساس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريه، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص46-47.
- (2) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميئيت والتأويل، مدخل لسيميئيت ش.س.بورس، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص88.
- (3) يُنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطب النقدى العربي الجديد، الجزائر _ بيروت، منشورات الاختلاف _ الدار العربية للعلوم نشرون، ط1، 2008، ص 80 ـ98.
- (4) يُنظر: منتهى الحراحشة، من مشكلات المصطلح النقدى في الدراست العربية الحديثة والمعصرة، مجلة اتحد الجمعت العربية للآداب، المجلد 6، العدد 2، 2009 ، ص 205 ـ 207

التعبير النقدي في الجاهلية



آ.د. عبد الكريم محمد حسين ناقد وباحث سوري

العملية النقدية تتلخص بموقف الناس من العمل الإبداعي شعراً أو نثرا، رسماً أو نحتاً، موسيقياً أو راقصاً، وقد جعل قدامة بن جعفر علوم الشعر خمسة (علم لفظه "لغته" وعلم معانيه "فكرته" وعلم وزنه "موسيقاه" وعلم قافيته "إيقاعه" وعلم نقده معرفة جيده من رديئه) مما يوجب على ناقد الأدب ثقافة لغوية وفلسفية وفنية موسيقية وإيقاعية وقدرة طبعية نقدية، جعل الصولي صفات النقاد دالة على موجبات ثقافتهم التي يوجبها النص العربي في مجاله بنية وفضاءً؛ فقال: ((ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتقدت قرائحهم، وتنبهت فِطنَهم، وراضوا الكلام، ورووا وميّزوا.))(1)

فأول صفة أن يكون مطبوعاً على النقد، مُلْهُماً موهبة النقد، والنقد في التقوينه النفسي نحيزة، وأن يخلو طبعه من العلل العارضة؛ لأن النفوس كالأبدان وهو يعرض لها من العلل ما يعرض للأبدان. وهو الاستعداد الفطرى للنقد.

وثاني الصفات اتقاد القريحة فاستعار الاتقاد من النار؛ ليجعل الأعمال الإبداعية بين بدي الناقد كالوقود في تنور الإبداع، يريد سرعة الاستجابة.

وثالثها تنبه الفطن في الكشف عن الأعماق أو كسر طوق الألفة في تتاوش القريب مما لا يوبه له، وذكر محرضات الإبداع: ترويض الكلام البعيد من ألسنة الشعراء وسياسته ليكون شعرياً منضبطاً، بتداوله من جديد وتوظيفه على نحو جديد، ورواية الأشعار أو الأخبار الجامعة للنشر والشعر معاً، وذكر البصيرة النقدية المائزة جيد الشعر من رديئه.

هذا ممر صغير لبيان ما وراء النقد يخ العصر الجهلي، مستبط من عمل النقد يخ تناوش أشعار الجهلية وغيرها: لأن النقد موقف إنساني من الإبداع -مهما يكن -تختلف صوره، وتبقى حقيقته ثبته، وآلته الخفية واحدة، يستبينها من له بصيرة على نفسه.

كن تساؤل أستذند. شكري فيصل حرحه الله -: هل هنك مصطلح نقدي في النقد الجهلي؟ وكن جوابه سنة 1977م غيب المصطلح النقدي، وأن النقد الجهلي يعبر بلصورة: لأنه يفتقد المصطلح النقدي، منطلق من تصوره لأطوار المصطلح، وأن التعبير بلصورة يعد أولى الخطوات في بناء المصطلح، ومثل ذلك قول قريش لعلقمة الفحل: ((عن حمد الراوية قريش فعلقمة الفحل: ((عن حمد الراوية قريش. فم قبلوه منه كن مردوداً. فقرم عليهم علقمة ردوه منه كن مردوداً. فقرم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فهه (2):

هَلْ ما عَلَمتَ وما استُودعْتَ مكتومُ أم حَبْلُها أَنْ نأتكَ اليومَ مصرُومُ

فقالوا هذه سبمطُ الدَّهرِ ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم(3):

طَحا بكَ قلبٌ في الحسان طروبُ بُعَيْد الشَّباب عَصْرَ حانَ مَشْيبُ

فقالوا هاتن سيمط الدهر)(4)

فسمط الدهر صورة، لأن السمط في اللغة السلك، وهو جزء من القلادة، والعرب تعبر عن الشيء بجزء منه، والدهر متزين بهده القصيدة كأنه عروس للأيم والليلي: لتجديد المتعة بهده القصيدة الخلدة خلود الدهر، ومعلوم أن الزمن يذكر والمراد أهله عند العرب كم يذكر المصيدة وزينته وجمله وخلوده.

ولكل قصيدة منهم شخصيته، لكنهم متفقتن بلزينة والمتعة والجمال، وتبهي الدهر بهم مع، والأولى كنت أشد حضوراً فقد بقيت حضرة في أذهن قريش بعد عم تصرم، وبقيت حضرة لقولهم (هدتن) في إشرة إلى القصيدتين ملم يكونوا استعدوه إنشد الأولى مرة أخرى. والدهر قد رأى م قدَّمة الأوائل، ويرى م قدمه أبنء زمنه، ولشدة اعتداده بهم سيبقيهم زينة له، وأنتم تنظرون. ويمكنك أن تضيف إلى ذلك مؤيداً الشيخ الفيصل بمقولات البدوي ربيعة بن حذار الأسدى:

((أم عمرو فشعره برود یمنیة تنشر وتطوی. وأم أنت یا زیرقان فكانك رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطیبه وخلطه بغیر ذلك.

وقال لقيط في خبره، قال له ربيعة بن حدار: وأما أنت يا زبرقان فشعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ولم يترك نيئً فينتفع به.

الأدي

وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء. وأما أنت يا علقمة بن عبدة فشعرك كميزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء))(5)

فصورة شعر عمروبن الأهتم برود يمانية أي كعباءات اليمن، والعباءة تنشر للمناسبات، وتطوى بانتهائها كما يفعل شيوخ القبائل. فهل أراد أن شعره شعر مناسبات؟ وهل أراد زركشة الشعر أو أراد شفافيته عن مضمونه كالعباءة التي تشف عما بعدها من ثياب لابسها؟!! تلك صورة تناولت شكل الشعر وزخرفته ومادته معنى ومبني.

والحكم على شعر الزبرقان بروايتين: الأولى أنه شعر يجمع أطايب الجزور (الناقة أو البقرة) إلى ما دون ذلك من خبيث اللحم، والخبيث إذا جُمعَ بالطيب غلبه وأفسده. واختيار اللحم إشارة إلى موقدة الإبداع التي ضعفت فلم تنتج لحماً ناضجاً تقبله النفس، ولا تعافه. فحضور الذوق في تناول الشعر واستساغته أمر لا مفر منه، وشعر الزبرقان: قول موزون مقفى ذو معنى كما يقول قدامة في تعريف الشعر(6) ، ومع ذلك كان مردوداً لطعمه وفساده من غير هذه الجهات. فليست أركان الشعر كافية لقبول النقاد أو المتلقين له (علماً أن ربيعة كان كاهنّ (7) نجد من العرب العارف بأعرافهم في الشعر والعادات والتقاليد الشعرية أيضاً).

وظل اللحم والتذوق في الرواية الثانية حاضراً في قوله: (وأما أنت يا زبرقان فشعرك كلحم لم ينضح فيؤكل ولم يترك نيئاً فينتفع به.) فالنضج أحضر موقدة الإبداع، فأومأ إلى أن الزبرقان لا يترك تجربته تأخذ حقها من نار الإبداع: لتنضج، وتستسيغها الأنفس، وتُقبل عليها بيد أنه يتعجل في إخراج شعره من الموقدة ظم يتركه يختمر ثم ينضج.

وأشعار المخبل كالشهب أو النيازك المتساقطة من السماء، فمن أصابه هجاؤه احترق، ومن أصابه مديحه سما وارتفع، والعبارة ثناء ومدح لشعره في هذه الرواية، ولما عدت إلى أشعاره لاختبار هذا الحكم لم أجد له مصداقية، فدلني ذلك أن العبارة منحولة لربيعة بن حدار الأسدي، فهي رواية تمجد شعر المخبل مبناها الانتصار لشخصه لا لشعره، ولو أراد التوكيد ضرب لنا أمثلة من شعره تؤكد قوله، لكنه جعل عبارته غامضة مغمضة العينين، وهي تعطيه فوق حقه کثرا

تقابلها رواية أخرى مبناها تحقير ميسم الشعر عند المخبل تقول: ((وأما أنت يا مخبل فإنك قصرت عن الجاهلية ولم تدرك الإسلام))(8) فجعل شعره مقصراً في تحقيق طوابع الشعر الجاهلي وسماته، ولم يحقق شيئاً من الشعر الإسلامي المحيط به. وهي عبارة تجعله في الحضيض، منبعثة منها رائحة الكراهية لشخصه وشعره معا، وهي في ظني منحولة أيضا على لسان ربيعة بن حذار.

وأعدل الروايت مقولته في الرواية الأخرى وأقربه إلى الإصبة: ((وأما أنت يا مخيّل فإنّ شعرهم، مخيّل فإنّ شعرهمم) (9) فجعل شعره أدنى من أشعر الشعراء الذين سمع لهم في الرحلة الخلوية: الزبرقن، وعمرو وعلقمة الفحل، ورفع أشعره فوق أشعر غيرهم ممن هو دونهم.

والتفت إلى علقمة الفحل فقال له: (وأما أنت يا علقمة فإن شعرك كمزادة قد أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء.))(10) فوجد شعره محكمة صنعته كأنه قربة ماء، تضم الماء رمز الحياة فيها، وتمنعه من الاختلاط بغيره، ولا يمكن الوصول إلى مضمونه من غير فوهته، أو تمزيقه، فمداخله محددة.

وإذا أردن الكشف عن طريقته في ترتيب أحكمه وجدده حكم على شعرين حكم سلبي أحدهم الزبرقن الذي خلط أطيب الشعر وخبئته مع، أو من يتعجل بإظهر شعره قبل اختمره. والآخر المخبل وقد قصر شعره عن شعر أهل المجلس، وارتفع عن أشعر غيرهم، وإن شئت الذي قصرت خطه عن اللحق بميسم أهل الإسلام بي أشعرهم.

وأعطى شعرين من شعراء المجلس حكمين إيجبيين هم عمرو بن الأهتم الذي جعل أشعره زينة لكنه شعر

منسبت ينشر في المنسبة، ويطوى بعده. ولو كن ذلك يحمل غمزاً في الشعر بيد أن جمل العبية وزركشته وزركشته وجمال العبية سالضوء عليه. فكن التركيز على ظهر مبنى الشعر أكثر من مضمونه.

وأعطى شعر علقمة الفحل حكماً إيجبياً يتدول مبنى الشعر وفحواه، وريطه بله والقرية، فكنت صنعة القرية لمبنى الشعر، وكن مدء القرية دالاً على موضوعت الشعر الحية.

فإذا كن ربيعة بن حذار يرتب الشعراء من الأدنى إلى الأعلى، ولم يكن تصرف من الراوي فإن الزبرق أدنهم منزلة، والمخبل أوسطهم منزلة وأعلاهم علقمة إن لم يكن نظيراً لابن الأهتم الذي شف شعره عن روحه ومحتواه على توهجه في عيون النظرين إليه.

كن التعبير بالصورة نيبة عن المصطلح النقدي في غيبه ، وكن ذلك طبيعي : لأن لغة النقد من جنس لغة الأدب فنية مثله.



الوراقة:

- 1. أشعار الشعراء السنة الجاهليين، اختيار يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمرى (415 -476هـ) بيروت -دار الأفاق الجديدة، ط، 1979م
- 2. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق، عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت -مؤسسة جمال عبد الناصر لطبعة مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية ادات
- 3. ديوان علقمة الفحل، بشرح الأعلم الشنتمري، حققه: لطفي الصقال، ودرية الخطيب،
 حلب -دار الكتاب العربي، ط1، 1389هـ -1969م
- 4. المصون في الأدب، المصون في الأدب، لأبي أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (المتوفى: 382هـ) المحقق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، طب2، 1984م
- 5. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي (963هـ)
 تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت -عالم الكتب، 367هـ -947م
- 6. الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (-384هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة -دار الفكر العربي. 1385هـ -1965م
- 7. نشّوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، لابن سعيد الأندلسي (610 -685هـ) تحقيق: د. نصرت عبد الرحمن، عمَّان -مكتبة الأقصى، 1982م
- 8. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت -دار الكتب العلمية. [ديت]

الهوامش:

- (1) المصون في الأدب: 6
- (2) ديوان علقمة الفحل: 50
- (3) ديوان علقمة الفحل: 33
 - (4) الأغاني: 21/ 201
- (5) الأغاثى: 13/ 197 -198
 - (6) انظر: نقد الشعر: 64
- (7) انظر: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب 1/ 398
 - (8) معاهد التنصيص: 1/ 178
 - (9) الموشع: 96
 - (10) أشعار الشعراء السنة الجاهليين: 1/ 141

النقد الأدبي وسلطة المصطلح



د. عبد الله الشاهر ناقد وباحث سوري

الحديث عن النقد ليس مجرد حديث عن عامل حضاري مهم، وإنما هو حديث عن عامل العوامل ومفجر الإمكانات.. فالتعليم مثلاً من دون النقد لا يكون مجدياً بالمستوى المتوقع، بل ربما ضرره يكون أكثر لأنه يوسع دائرة المسلمات، ويزكي الأوضاع، ويرسخ السائد، ويوهم الدارسين بامتلاك الحقيقة، إنه يعودهم على التلقي والقبول دون مساءلة، فيبقون تابعين وغير قادرين على التفكير المستقل، ذلك لأنهم لم يعتادوا على التساؤل ولم يتدربوا على تحليل الآراء والمواقف والأحكام ومحاكمتها.

إن غيب الفكر النقدي يعني استمرار الوثوق الأعمى، وهيمنة المسلمات، وجمود الأفكر، ومن ثم غيب التطور الحضاري، فالأصل في الثقافات أنها محكومة بقانون القصور المذاتي، ولا يحررها من هذا المدوران العقيم سوى الفكر النقدي بأبعاده.

إذاً الفكر النقدي شرط مبدئي لازدهر المجتمع وتطوره، فكل محولات التحديث، وكل جهود التمية، وكل

نشرط التعليم والإعلام والتثقيف تبقى كليلة وعرجزة ما لم تكن مصحوبة بالنقد، إن تأسيس الفكر النقدي كن سبقً عظيماً مدهشاً للثقافة اليودنية في القرن السدس قبل الميلاد حققوا من خلاله تغييراً نوعياً في الفكر البشري، وهذا السبق العجيب هو الذي مكن الأوربيين من أن يفلتوا من أسر المسلمات في العصر الحديث، وهو الذي علمهم مداومة المراجعة، واستصحاب الشك واستبعاد

الوثوق، وهو الذي أشبعهم بروح المعامرة واقتحام المجهول..

ومن هذا المنطلق ومن صميم معركة المعرفة المتي تجتاحنا كان لا بد من استشعار أهمية النقد في حياتنا العامة، والأدبية.. فهل حظي النقد عندنا بمكانة هامة..

وفي الواقع المؤشرات التاريخية تقول أن العرب عرفوا النقد لكنَّ بواعث النقد اختلفت من عصر إلى عصر..

ففي العصر الجاهلي سيطرت الانطباعية النوقية والنظرة الجزئية من خلال مصطلح الحكم الذي يومئ إلى (النقد)..

وفي العصر الإسلامي الأول دخل منطق الدين والأخلاق دون أن يغيب الذوق في النقد أما في العصرين الأموي والعباسي أخذ النحو واللغة قيادة النقد بعد ظهور اللحن..

وبظهور التفكير البياني والفلسفي ظهرت قضايا ثنائية شغلت النقد، كاللفظ والمغنى، والشكل والمضمون والمطبوع والمصنوع..

ويعد كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي من الكتب الأولى في النقد الأدبي عند العرب، وكذلك كتاب (المثل السائر) لابن الأثير، وكتاب (سر الصناعتين) لأبي هالال العسكري، وكتاب (الشعر والشعراء) لابن فتيبة، وكتاب (البديع) لابن المعتز، وكتاب

(الموازنة بين الطائيين) للآمدي، وكتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني..

فما هي المشكلة التي يعاني منها النقد العربي، على الرغم من أن محاولات جادة في العصر الحديث أخذت على عاتقها دفع الحركة النقدية والسير بها نحو التطور..

وفي ضوء الاستقراء والتأمل لما بين أيدينا من دراسات اهتمت بالنقد، تبرز أمامنا إشكالية سلطة المصطلح وهيمنته على المسار النقدي، وإذا اتفقنا أن المصطلح النقدي ييسر البحث ويرسم المعالم رسما مختصراً فإنه لا مندوحة عنه في كل دراسة. إذ ليس من مسلك للباحث إلى أي معرفة من المعارف غير ثبته الاصطلاحي، ثم إن التحكم في المصطلح هو تحكم بالمعرفة المراد إيصالها.. ولعل من أهم المشكلات التي تواجه النقد والمصطلح معا

- 1 _ تعدد المصطلحات بحسب المدارس المختلفة.
- 2 الفهم الخاطئ للمصطلح نتيجة لسيطرة معناه غير الاصطلاحي.
- 3 الشعور بأن بعض المصطلحات تسبب في الاعتداء على حرمة المعاني التي ارتبطت بها الكلمات في الحياة العادية.
- 4 الشعور بأن بعض المصطلحات خرج على مقاييس اللغة وذوقها ومن تلك المصطلحات القوموية والاسلاموية وأشباهها.

5 ـ الشكوى من قبل البحثين من عدم وجود مقبيلات عربية لبعض المصطلحات الأجنبية وهذه الشكوى موجودة حتى في اللغات الأخرى.

 6 ـ تجهل المصطلح النقدي والسعي لتوليد مصطلحت جديدة بطريقة اعتبطية أو انطبعية.

7 - سوء الترجمة لعدم إتقان اللغة المترجم
 منه أو إليه.

8 - الترجمة الحرفية وإهمال بيئة المصطلح التي تقف وراء اضطراب المصطلح وغموضه وهذه الأسبب تجعل الخلط بين الدلالة اللغوية الخصة والدلالة اللغوية العمة في المصطلح النقدي سمة من سمت أزمته.. ومن أمثلة ذلك:

الشعر الحر: يعود استخدام مصطلح الشعر الحرإلى العم 1910 عندم استخدمه أمين الريحاني في مقدمة ديوان (هتف الأودية) لكن هذا المصطلح إزاء أكثر من عشرة مصطلحات لأسلوب شعري واحد (الشعر الحر المنطلق، الشعر الجديد، الشعر الحديث، شعر التفعيلة، الشعر المعاود. المحاود المطور.. الخ).

البنائية: أو البنيوية أو الهيكلية، وقد استقر مصطلح البنيوية عند عدد كثير من النقد...

السيميولوجي: أو السيميولوجي أو السيميوتيك تقريب أو هي علم الإشرة أو

علم العلامت أو علم الأدلة اللغوية، أو علم الرموز أو الدلالية، ولعل علم العلامت أقرب إلى القبول والاستقرار..

التهديمية: أو التشريحية أو التفكيكية، وقد استقرت عند كثير من البحثين بدلالته الأخيرة «التفكيكية، وهي منهج فلسفي نقدي دعم إليه (جـك ديريدا) منذ عم 1967 حين ذهب إلى أن (لا وجـود لشيء خـرج النص) فالتفكيكية تعمل من داخل النص، أي أنه قراءة حرة ولكنه نظ مية وجـدة فالتحول فيه هـو إيحـء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحيه.

التنص: أو تداخل النصوص أو هو مقبل السرقة الأدبية بنظر بعض الدارسين، ويرتبط هذا المصطلح بفكرة التكرارية التي يلغي بها (جاك ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص أو التاص وهذا يعني أن أي نص هو خلاصه لم يخص من النصوص قبله.

الكتبة في الدرجة صفر: وهو المصطلح الذي استعمله (رولان برت) عنوانً لكتبه (الكتبة في الدرجة صفر) عمم 1953، وقد استعمل هذا المصطلح تسمية لصنف من الكتبة بنعوت ثلاثة:

(الكتبة الغئبة، الكتبة الصامتة، الكتبة المصلح الكتبة المحيدة) وقد ترجم هذا المصطلح إلى العربية بالتالي:

(الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير الشائع، الوضع الحيادي، الدرجة صفر، الاستعمال المائر، الخطاب الساذج، العبارة البريئة).

وهناك مصطلحات كثيرة تنوعت تسمياتها واختلف فيها وعليها حينئذ يفقد المصطلح صفة الوحدة والتوحد، فالمصطلح عندما تختلف دلالته عند مستخدميه يفقد صفته الأصلية ولا يعود مصطلحاً.

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول أن النقد العربي هو نقد لم يخرج من ماضي القدماء من جهة ولم يعد مراجعة المفاهيم التي يوظفها، وهي مفاهيم انتفت واختفت في اختراقات الكتابة مثل «القصيدة، البيت، الوزن، القافية» بما في ذلك مفهوم المعنى، لذلك على النقد أن يعيد مراجعة نفسه بقراءة النصوص والإنصات إليها، والناقد العارف هو من يبحث عن النصوص الاستثنائية كان من كان صاحبها، لأن الشعر لا يقاس بالشخوص بل بالنصوص، والنقد عند العرب انتقائي لا يحتكم إلى النص بل إلى الشخص.

ولا يخفى على أحد أننا لا نجد في زمننا مشاريع نقدية كبيرة يمكن أن تتحول إلى مرجعية وتشكل مساحة فكرية تنزيح الالتباس المعرفي وتبرئ المصطلح.

أما الجامعة فقد ساهمت في مأسسة النقد، وفي رفض الاختراقات التي حدثت في بعض التجارب التي كانت فيها جرأة

كبيرة في الخروج من أسر القصيدة. والإنشاد، وفي رفض الوزن، أو الإيقاع كدال أكبر به تتحدد شعرية الإيقاع.

وهنا يجب الإشارة إلى أن هناك حدوداً فاصلة بين الدراسة الأكاديمية والنقد الأدبي فالجامعة لا تكون مبدعين ونقاداً وروائيين وشعراء ولكنها تكون مدرسين، ذلك أن الجامعة وحدها لا تصنع الثقافة، لأن الثقافة أسلوب حياة وسلوك، ذلك لأن الجامعة تعلم الطريق الصحيح لإنجاز البحث العلمي، وعلى الآخر أن يتعلم كيف يمكن أن يكون مبدعاً.

وانطلاقاً من كل ما تقدم يمكن تثبيت بعض المقترحات الآتية:

- 1 تأصيل المصطلح النقدي وفك ارتباطه مع العلوم الأخرى.
- 2 العمل على وضع معجم اصطلاحي خاص بهصطلحات النقد الأدبي، يضع قواسم مشتركة ومقبولة بين المترجمين والنقاد.
- 3 ـ تأسيس بنك المصطلحات النقدية والذي بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدمة.
- 4- إعادة النظر في الكثير من المصطلحات المتداولة التي استخدمت بطريقة اعتباطية ولم تكن دقيقة. (الشعر المنثور الشعر الحر).
- 5 حل الإشكال الناجم أحياناً عن ترجمة المصطلح بالاعتماد على دلالة المصطلح المعرفية لحل أي لبس أو اختلاف.

- 6 ـ تشجيع المؤسست الثقافية والجامعية والمجامع العلمية العربية، وهيئت التعريب في الوطن العربي على مواصلة العمل على نشر المعاجم الاصطلاحية.
- 7 عقد الندوات والمؤتمرات والحلقت الدراسية الخصة بلصطلح النقدي العربي.
- 8 السعي لنشر الثقفة المعجمية والمصطلحية.

وجمع القول أنن نحتج إلى رؤية نقدية جديدة في ضوء النظريت الحديثة، وعلين أن ننظر إلى النقد بنظرة مستقبلية تسهم في بلورة الوعي الفكري الإبداعي والثقف عموم في ظل التحولات التي يشهده

العالم، وأن يرتكز النقد بالدرجة الأولى على الجنب المعرفي بخصوصية النقد، وتريخ الأفكر، وأن يمتلك النقد قدرة على إثرة الأسئلة الكبرى، أسئلة مغيرة منفتحة على كل ما هو جمالي وإنساني، وأن يكتب النقد بحرية بعيداً عن صرامة المنهج وإكراهات المؤسسة الأدبية، فالنقد غير التنظير، وليس إسقط المناهج والمفهيم على النص الأدبي، ولا تكرار المصطلحات النقدية، النقد هو القدرة على محورة النصوص من مسافة الكتبة ومنحه حية جديدة، حية سابقة لزمنه، تواقة إلى المستقبل.



في المصطلح النقدي وقضاياه

🖾 أ.عبد المجيد زراقط

كاثب وناقد لبناني

قضايا المطلح

قضايا المصطلح، في النقد الأدبي العربي، كثيرة. نتحدَّث، في هـده المقالة القصيرة، عن بعض منها، محاولين الإجابة عن بعض الأسئلة التي تثيرها مقاربة هذا الموضوع.

في المهوم

المصطلح هو وحدة لغوية ذات مرجع لغوي، أي معنى معجمي، تفارقه إلى أداء معنى يتفق أهل اختصاص ما على إطلاقه على اختراع/ استنباط ما، في هذا الاختصاص، لعلاقة ما بين المعنى المعجمي والمعنى المتفق عليه/ الاصطلاحي . وهذه الوحدة اللغوية تكون مستقلة، بمعناها المتفق/ المصطلح عليه عن المرسل والمرسل إليه والسياق. وكل مصطلح ينتظم في نظام مصطلحي لاختصاص ما، ودلالته محددة بدقة ووضوح، ليس من علم من دون منظومة مصطلحات، فالمصطلح أداة تفكير وتحليل يركز معلومات كثيرة/ مفهوم في وحدة لغوية.

من يضع الصطلح ؟

يُطلق الصطلع على اختراع ما ، ما يعني الارتباط بين الاختراع وتسميته ، فمن يخترع يُسمِّي . وفي نظريات النقد الأدبي ومناهجه ، من يضع هذه النظريات والمناهج هو الدي يضع مصطلحاتها ومفاهيمها

ويسمِّيها، وهـو، الأن، النـتج الغريـي، بمختلف مكوِّناته.

اللغة العربية ومشكلات المصطلح

من هنا تبدأ مشكلات المصطلع في النقد الأدبي العربي. يعيد بعض الباحثين، فذه الشكلات إلى عجز

اللغة العربية عن تلبية حجت المتكلمين به. لكن العودة إلى التريخ تفيد أن اللغة العربية غير عجزة عن تلبية هذه الحجت، ويمكن أن نقدم وقئع تريخية تؤكد ذلك.

في زمن ازدهر الحضرة العربية، كن العرب مبدعين، ومخترعين، وكنوا يسمُّون مديخترعونه، ويضعون مؤلفت في هذا الشأن. من الأمثلة الدالة على ذلك، نذكر: أبو يعقوب بن اسحق الكندى (ت. ٢٥٨ هج) وضع مؤلفه في «حدود الأشيء ورسومه، المتضمن ثمنية وتسعين مصطلحاً فلسفياً. أبو نصر الفرابي (ت. ٣٣٩ هـج) وضع مؤلفه: «الألف ظ المستعملة في المنطق، أبو ريحان البيروني (٩٧٣ – ١٠٤٨ م.) وضع مؤلفته في علم الفلك والريضيت والجغرافي. ابن البيطر (١١٩٧ ـ ١٢٤٨ م.) تحدث، في كتبه، في علم النبت، عن ألف وأربعمنة نبت طبي، مع ذكر أسمئه وطرق استعمله، وهولاء جميعهم استخدموا اللفة العربية التى كنت لغة علية تلبى حجت الحضارة الإنسانية جميعها في ذلك الزمن.

أين تتمثّل المشكلات إذاً؟

نشأة غير طبيعية

في الإجبة عن هذا السؤال، يمكن القول: نشأت حركة المصطلح النقدي العربي، منذ ما سُمِّي بعصر النهضة، نشأة غير طبيعية: ذلك أنها لم تنشأ في حركة

تسمية تلبّي حجت الاستبط في النقد الأدبي العربي، أي حجت نظرية نقد أدبي عربية، مواكبة لظهرة أدبية عربية إبداعية، وإنما نشأت في حركة ذات الجهين: أولهم الإفدة من المصطلحت التراثية، وثنيهم نقل مصطلحت جهزة وضعه المنظر الغربي في حركة تطور أدبي انقدي غربي، وهي حركة تريخية لا تنفك عن التطور والإتيان بجديد، في كل مرحلة من مراحله، وقد عرفت ظواهر أدبية ونقدية كثيرة ومتنوعة.

ولم تلبث حركة المصطلح النقدي العربى أن عرفت ظهرتين أسسيتين: أولاهم قطع الاتصال بالنقد الأدبى العربى التراثي الذي توقفت حركته عن الإنتج، وإن استُخدمت بعض مصطلحاته، فكنت تُستخدم بمفهوم مغير لمفهومها التراثي، ومن نماذج ذلك، استخدام مصطلح الشعر العمودي، فهو يعنى لدى الكثيرين، الشعر المتبع نظم الشطرين، لأنه يُكتب في شكل عمودي، وهذا غير صحيح، فالشعر العمودي، هو الشعر الذي يُنسب الي عمود الشعر، وهذا العمود يعنى كم بلور مفهومه المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبى تمام: شرف المعنى واستقامته، وجزالة اللفظ وحلاوته، وإصابة التشبيه، وقارب المستعار له من المستعار منه، واستناداً إلى القدامي شعر الكميت بن زيد وأبي تمـم شعرا عموديا.

وثانيتهما النقل من منظومات المصطلحات النقدية الغربية انتقائياً من دون تمييز بين هذه المنظومات. وقد واجهت حركة النقل هذه مشكلات كثيرة منذ بداياتها، ولا تزال هذه المشكلات مستمرة حتى الأن.

من هذه المشكلات:

إسقاط المصطلحات النقدية الغربية على ظواهر أدبية عربية، من دون أن تكون مفاهيمها دالية على هنده الظواهر، ومن نماذج ذلك تسمية الشعر الموزون المقفى «الشعر الكلاسيكي»، والبحث عن الحداثة في شعر جرير، والتحدث عن الوجودية في شعر طرفة بن العبد، فيكون شعره، في منظور هذا الإسقاط، كلاسيكياً وجودياً، والتحدث عن الرومانسية في شعر ابن الرومي، فيكون شعره، من هذا المنظور نفسه، رومانسيا كلاسيكيا، والبحث عن جوهر الشعر باعتماد معايير مستقاة من شعر بودلير ورامبو...، وتسمية السير الشعبية العربية ملاحم واضح أن هذا الإسقاط لا يدرك الفروقات بين أنواع الأدب العربى وأنواع الأدب الغربي وخصائص كل منها، وتاريخية كل منهما.

نقل المصطلح الغربي بلفظه إلى العربية. وقد عن خر إلياس أبو شبكة من «هوس» بعض النقاد الذين يفعلون ذلك، فيرطنون بسر «رياليسم، كوبيسم، الأمبيرسنيم...».

النقل الانتقائي، من دون تمييز، ومن دون ضبط وتوحيد، في غياب مشروع قومي ما أدى الى أن تغدو « اللغة المصطلحية» أقرب، كما يقول علي شلش «إلى» بابل القديمة» (راجع للمزيد: مجلة الأزمنة، ٩/ ٣٨ و ٣٩). ويمكن أن نقدم نماذج تدل على ذلك: هذه طائفة من المصطلحات المستخدمة في النقد الأدبى العربى ذات المفهوم الواحد: الانزياح، العدول، التجاوز، الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف... ولهذا المفهوم مصطلح تراثى، وهو المجاز، ويعنى جواز التعبير الى طرق تجري على أنساق غير النسق العام. وهذه أسماء منهج من مناهج النقد الأدبى المستخدمة في النقد الأدبى العربى: السيميولوجياء السيميوطيقاء السيميوتيك، علم الاشارات، الاشاراتية، علم العلامات، العلاماتية، علم الأدلة، السيميائية، السيميائيات...

مشكلات أخرى يمكن تركيزها ، كما يأتي :

- المشكلة الأساس هي مشكلة الاستهلاك، وعدم الانتاج، والنقل عن المنتج الغربي انتقائياً.
- ٤ ٢. تقديم علمي مطرد وسريع في المصدر المنقول عنه، وهو النقد الأدبي الغربي، الذي يُنقل المصطلح منه إلى النقد الأدبى العربي.

- ٤ -٣. تعــدُد النظريــت الأدبيــة الغربيــة ومنــهج نقده. ولكل نظرية مسـرهــ التـريخــ ومنظومة مصطلحـتهـ.
- ٤ ٤ . تعدد نقلي المصطلح وواضعيه ،
 ي الوطن العربي ، واختلاف ثقفتهم ومصدرهم... .
- الانقطاع القائم في ما بيانهم،
 وعمال كال مانهم منفارداً، على
 مستويي التزامن والتطور.
- ٤ ٦ . اعتداد كل منهم، في الغالب، بشخصه ومعرفته، واعتقده بأنه أحقُ بأن يُتَبع.
- ٤ ٧ . فقد منظومة مصطلحات موحدة
 لكل منهج من مناهج النقد ، ولكل نوع من أنواع الأدب.
- ٤ ٨ . اختلاف طرائق إجراء عمليت وضع المصطلح وألياته.
- ٤ ٩ . تـــاثير النزعــــت القطريـــة والإيديولوجية.
- ١٠٠ غيرب هيئة عربية علمية جمعة،
 قدرة على اتخاذ القرارات الملزمة
 وتنفيذه.
- ٤ ١١. اختلاف أنواع الأدب العربي
 ومسره التريخي عن أنواع الأدب
 الغربي ومسره التريخي.
 - ٤ ١٢. الترجمة ومشكلاته.

افتراحات حلول

إن تكن المشكلة الأسس مشكلة استهلاك، فالحل يتمشل في الإنتج، والصدور، في عملية النقد الأدبي، عن النص الإبداعي العربي، والسعي الى وضع نظريت أدبية عربية تمليه تجربة أدبية نقدية، تكونه الحية التي يصدر النص الأدبي عنه، والمكونان التراثي والحضاري الإنساني.

أم النقل فينبغي، كم يقول عبد الله العلايلي، أن يُنقل المصطلح علي مقتضى نطق الحروف العربية البحتة، وأن يراعى في المنقول، وزن عربى محفوظ لا يزيد على سبعة أحرف، فإذا زاد أنقص بشكل لا يخل بالعلم». وينبغي أن يصدر هذا النقل عن مؤسست علمية لغوية، أي مجامع علمية لغوية ، تعقد مؤتمرات سنوية تنظر في مدر من مصطلحت، وتعمل على توحيده، وتنشئ مصرف لمصطلحات الأدب العربي ونقده، يعود إليه كل باحث، ويستخدم مصطلحاته، ولا يعني هذا إلغاء الاجتهد الفردي، وإنم يعنى توظيف هذا الاجتهد في خدمة المشروع القومي العم والشامل المستخدم مختلف طرائق صنع المصطلح، من وضع وترجمة وتعريب. هذا إن تم يكون نوع من الإنتج الذي نفتقر إليه في كثير من مجالات حيات، فالمهم أن نكون منتجين، لنكون ذوى وجود فعل في هذا العلم الذي لا مكن فيه إلا للمنتجين الفعلين.



مصطلح النقد العربي الحديث: مشكلات ومقترحات حلول

الد. عبد الثبي اصطيف جامعة دمشق

> يلاحظ المتفحص لمتن النقد العربي الحديث أنه يميل في تدبّره لنصوص الأدب العربي قديمها وحديثها، وعلى نحو متزايد، إلى استعمال مصطلح وافد، مُستَّمَد من طيف واسع من التقاليد الأدبية والنقدية، ولا سيما الغربية منها؛ وأن هذا المصطلح قد انتقل إلى هذا المتن عن طريق الترجمة (ترجمة الكتب والمقالات النقدية) أو على نحو مباشر عن طريق دراسته بلغاته الأصلية في مواطنه الأصلية، أو في أقسام اللغات الأجنبية في الجامعات العربية. وأن اللجوء إلى هذا المصطلح الوافد أملته الحاجة إلى أدوات تساير تطوّر الأدب العربي الحديث بأجناسه المختلفة من جهة، والرغبة من جهة أخرى في تطوير أدوات الدرس النقدي للأدب العربي قديمه وحديثه، وتحديثها، وأن هذا المصطلح يخضع إلى عملية تحوّل تُوجّهها الاستجابة لطبيعة الأدب العربي من جانب، والسعى لتوطينه في الثقافة العربية من جانب آخر. ودراسة هذا المصطلح الوافد تتطلب تتبعاً لمسيرته من ثقافته المصدر، ومتابعة لسبل انتقاله إلى الثقافة الهدف، وتفحصاً لما طرأ عليه من تحوّلات في مسيرته هـذه، ومناقشة لتوظيفه في الثقافة الهدف، وتقويماً لجدوي هذا التوظيف في تدبّر النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة، ووقوفاً على المشكِلات التي تنجِم عن استعماله في بينته الثقافية والفكرية الجديدة، وسعيا لمواجهتها واقتراح الحلول المناسبة التي تلائم الأوضاع الراهنة للثقافة العربية.

يسعى البحث المقتضب الحلي إلى منهشة مشكلات المصطلح الأدبي والنقدي الوافد إلى الثقافة العربية والتي يمكن اختزاله في ثلاثة وجوه أوله تعدد الدوال للمصطلح الوافد، وثنيها التفاوت الكبير في فهم مدلولات المصطلح الوافد: وثلثه الإهمال العجيب للسيافات الثقافية، والفكرية، والأدبية التي تحدد هذه المدلولات، وبخاصة السياق الإشاري واقتراح الحلول المكنة لها.

* * *

النقد الأدبي إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب، ذلك الفن الجميل الذي يسهم مع لداته من الفنون الجميلة الأخرى، في الحفاظ على القيم الإنسانية التي لا يكون الإنسان إنسان أنسان أله الإنسان الإنسان أله الإنسان أله الإنسان أله الإنسان أله المحلمة اللهاء الطبيعية، المتي يستخدمه موضوعه. وإذا كن الأدب فنا أداته اللغة فإن النقد الأدبي تفكير منظم عن هذا الفن بالأداة ذاته: اللغة. ومعنى هذا أن ثمة صلة وثيقة بين الإنشاءين: النقدي والأدبي ألى درجة وهذه الصلة جد خطيرة في أهميته إلى درجة تحديد هوية الإنشاء النقدي، فهو نقد أدبي إذن، إنشاء منسوب إلى موضوعه الذي يمنحه هويته الخصة به، والتي تميازه عن سائر أنواع النقد الأخرى.

ففي حين يستخدم النقد الفني، والنقد المسينمئي، والنقد الموسيقي، والنقد السينمئي، وأنواع النقد الأخرى، أداة تختلف تمم الاختلاف عن أداة الفن الذي ينصرف إليه

هــذا النقــد ويتــدبّره بالشــرح والتحليــل والتفسيروالحكم، فإن النقد الأدبي يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها الفن الذي يتدبّره وهي اللغة الطبيعية. وبعبرة أخرى إن م يمنح النقد الأدبى خصائصه المميزة له عن سائر أنواع النقد الأخرى هو موضوعه، المثل فيه صراحة أو ضمنً، بلقوة أو بلفعل. ولذا كن من الطبيعي أن يشركه في المكونات الأساسية. فمكوّنت Constituents الإنشاء الأدبى Literary Discourse می نفسه مکوّنت الإنشاء النقدي 'Critical Discourse' ومع ذلك فإن المعنيين بعملية الإنتاج الأدبي م ضون في تسمية الأول منهم 'أدب'، والثني نقداً أدبياً. أي أن هذين الإنشاءين، وعلى الرغم من اشتراكهم في الأداة نفسه، فعليتن متميزتن إلى درجة تسمح بإطلاق اسمين مختلفين تمم على كل

والحقيقة أن كون الأدب والنقد الأدبي يستخدمن اللغة الطبيعية، لا يعني أنهم يوظف نها التوظيف نفسه. فاللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي، ومع أنها تؤدي وظئف عديدة، أداة تُوظًف أسسا توظيف جمليا، والوظيفة الجمالية Aesthetic في هذا الإنشاء هي التي تسود الوظائف الأخرى، وتحكم علاقاتها فيما بينها، وسيادتها هي ما يمنح هذا الإنشاء هويته، ويسوغ منحه اسم الأدب، وبالتالي التماده إلى أسرة الفنون الجميلة.

ولكن اللغة الطبيعية التي يستخدمها الإنشاء النقدي توظف أساساً توظيفاً آخر غير جمالي. وعلى الرغم من تأديتها جملة من الوظائف المختلفة (قد تكون الوظيفة الأساسية الجمالية من بينها)، فإن الوظيفة الأساسية النتي تنهض بها وظيفة تتصل بالتفكير المنظم عن الأدب إنتاجاً واستهلاكاً، والذي يشكل جوهر العملية النقدية التي تقوم على شرح النصوص الأدبية، وتحليلها، وتفسيرها، وموازنتها بغيرها من نصوص وتفسيرها، وموازنتها بغيرها من نصوص الأداب القومي، ومقارنتها بغيرها من نصوص الأداب القومية الأخرى، ومن ثم إصدار القداب القومية الأخرى، ومن ثم إصدار النقد الأدبي، أو الإنشاء النقدي، هويته الميزة له عن موضوعه الذي هو الأدب.

ولّما كانت وظيفة اللغة الأساسية في الإنشاء النقدي مرتبطة وعلى نحو وثيق، بل عضوي، بطبيعة النقد الأدبي، لأنها توظف أداة لهذا التفكير المنظم وعوناً له، فإنها تقوم على استخدام المفاهيم Concepts الدقيقة والمحددة.

وإذا ما تفحص المرء مادة الإنشاء النقدي العربي الحديث، أو لغة هذا النقد، ومفهوماته ومصطلحاته، فإنه يجد أنها متحدّرة من تقليدين ثقافيين مختلفين، وإن كانا متكاملين في دورهما في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث، هما:

التراث النقدي الغربي؛

• والتراث النقدي العربي الكلاسي. ومعنى هذا أن فهم لغة هذا النقد مرتبط بفهم دور هذين المكونين في تشكيل مفرداتها، أي مصطلحاتها، التي تفصح من خلالها عن المفاهيم التي يتبناها منتجها في فهمه وتدبّره للنص الأدبي موضع نظره.

لقد ولد النقد الأدبي العربي الحديث في حضن المواجهة مع "الآخر" "Other"، ثيتدبر بالشرح والتحليل والتفسير والموازنة والحكم نتاجاً عربياً: قديما يمتد نحواً من ثلاثة عشر قرناً، ونتاجاً حديثاً نشأ بدوره ونما وترعرع في المجتمع العربي الحديث في ظل المواجهة نفسها مع هذا الآخر، وهو على وجه التحديد الغرب الأوروبي. ولذا فقد كان من الطبيعي أن يستمد هذا النقد جزءاً كبيراً من مصطلحه من هذا الآخر وتقاليده الأدبية والنقدية، مما أوقعه في أزمة لامست جوانبه كلها، ولاسيما أداته أو لغته التي هي في الحقيقة أداة تفكيره وتعبيره في مختلف شؤون عملية الإنتاج الأدبى في هذا المجتمع

والناظر إلى أزمة أداة النقد العربي الحديث، ولاسيما مصطلحه، يجد أنها تطال جانب الدال Signifier الذي لم يظفر بأي إجماع عليه من جانب مستعمليه، وهو غير مستقر في الممارسات النقدية العربية

الحديثة التي لم تتبن مصطلحً موحّداً، مثلم تطل المدلول Signified الذي يلفّه الغموض، بل ربم سوء الفهم (مصطلح التص بل المثل)، التنص intertexuality على سبيل المثل)، في التفكير النقدي العربي الحديث ومن ثمَّ عور الإفصاح عنه. وأكثر من هذا فإن هذه الأزمة تزداد حدة نتيجة تنوع محدِّدات المصطلح النقدي وتفوت الوعي بها لدى المعنيين بلنقد العربي الحديث.

والواقع أن متفحص الدرس النقدي للأدب، في الثقافة العربية الحديثة، يتبين بسهولة أن ممارسيه يمتحون من ثقافت الآخر في معظم مصطلحاتهم التي يقاربون بها النصوص الأدبية العربية قديمه وحديثه، ولا يترددون في تطبيقاتهم له على هذه النصوص بصرف النظار عن درجة تلاؤمه مع طبيعة النصوص العربية.

وكذلك فإنه يجد أن هده المصطلحات، المستمدة من التقليد النقدية الخاصة بـ الآخر ، تعني من عدة عوارض مرَضِيّة تعيق التفكير المنظم المحكم في النتج الأدبي.

أولها: انعدام الاتفق على لفظ المصطلح أي على الدال Signifier ، ذلك أن كل ذقد عربي يقترح مقبلاً عربي للمصطلح الأجنبي الوافد - الأمر الذي يُفضي إلى تعدد المقبلات العربية للمصطلح الواحد إلى درجة مربكة للقرئ الذي يرجو أن يستعين بالنقد على فهم الأدب.

فالعرب المحدثون، يستعملون للإشارة إلى مصلط 'romanticism' الإنكلياري، و'manticism' الفرنسي مفردات مثل الرومنتيكيات، والرومنطيقيات، والرومنسية، والرومنسية، والرومنسية، والرومنسية، والرومنتية، وكذلك فإنهم يترجمونها مسرة بالإبداعية، وثنية بالابتداعية، وأحيادً التفلية (2).

وكذلك فإنهم يستعملون للدلالة على كلمــة 'structuralism' الإنكليزيــة، و 'structuralisme' الفرنسية مفردات من مثل البنائية، والهيكلية، والبنيوية، والبنوية، وغيرها.

ويستعملون مقابل مصطلح 'poetics' الإنكليزي و 'poetique' الفرنسي - وهو مصطلح قديم قدم الأدب اليوناني، ونقده، ومتجدد بتجدد الاهتمام به في مختلف التقاليد النقدية الغربية في هذا القرن ولا سيم في النصف الثاني منه - أكثر من عشر ترجمت، على الرغم من وعيهم بأن لتضعل الثقافة العربية مع التراث اليوناني، ولتوظيف العرب لهذا المصطلح، تريخ طويلاً امتد أكثر من ثلاثة عشر قرنً. وهـ هو حسن ناظم⁽³⁾ يحصى هذه الترجمات لدى النقد العرب المحدثين في شرقى الوطن العربى وغربيه فيذكر: الشعرية، والإنشائية، والشاعرية، وعلم الأدب، والفن الإبداعي، والإبداع، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، وبويطيف،

وبويتيك"، ويمكن للمرء أن يضيف إليها الشعريات، ونظرية الأدب الداخلية وغيرها.

والحقيقة أن هـــذا الاخــتلاف في استعمال المصطلح النقدي المستلهم من التقاليد النقدية والأدبية الخاصة بالآخر قد يبلغ أحياناً درجة عابثة لا يكاد المرء يتصورها عندما يتصل بمصطلح مهم جداً من مثل 'linguistics" الإنكليـزي ونظيره الفرنسي "النونسي عبد السلام الفرنسي المعربي التونسي عبد السلام المصطلح يمكن أن يذكر المرء من بينها: المصطلح يمكن أن يذكر المرء من بينها: المنفويستيك، وفقه اللغة، وعلم اللغة العام الحديث، وعلم اللغة العام الحديث، وعلم اللغة العام والألسانيات، والألسانيات، والألسانية، وعلم الألسن (4)"

وثانيها: انعدام الاتفاق على مدلول المصطلح Signified، وتباين مدلولات المصطلح إلى درجة تُعيق شيوع لغة مشتركة ما بين النقاد تيسر أي حوار أو نقاش مثمر فيما بينهم (فكل ناقد يفهم المصطلح تبعاً للمصدر الذي استقى منه معناه، أو لمعجم لغوي عربي ردّه، واهمًا، إلى جذوره فيه).

ومما ينبغي التذكير به أن الإجماع على لفظة معينة للدلالة على مفهوم معين لا يكفي من أجل القيام بممارسة نقدية سليمة أساسها التفاهم، إذ لا بد له من أن يترافق مع إجماع، أو على الأقل اتفاق

مبدئي، على دلالة هذه اللفظة. صحيح أن هناك دائماً فسحة للخالاف، وهامشاً للنقاش واختلاف وجهات النظر، حتى في التقاليد الغربية التي تُستوحى منها هذه المصطلحات، ولكن ثمة بالإضافة إلى ذلك اتفاق على الحد الأدنى من دلالة كل مصطلح لا سبيل إلى قيام حوار بناء مُجنر بين المتعاملين به دون تحقيقه.

وإذا ما تذكر المرء أن أغلب المصطلحات النقدية العربية العديثة مستوحاة من تقاليد أدبية ونقدية مختلفة. ومن لغات أجنبية متعددة (كالإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والروسية، والإسانية، والإيطالية، واليونانية، واللاتينية وغيرها) فإن مجال الاختلاف فيها واسع، وهو أمر يتفهمه المرء، ولكنه، من جهة أخرى، لا يمكن أن يرى فيه عاملاً مساعداً على تطوير الحركة علملاً مساعداً على تطوير الحركة يقف حجر عثرة في طريق هذا الاختلاف يقف حجر عثرة في طريق هذا التطوير، لأنه يزعزع أساساً هاماً من أسس الحوار البناء، والنقد حوار وعلاقة في جوهره.

وثالثها: انعدام أية صلة لهذا المصطلح بالسياقات الأدبية، والفنية، والفكرية، والسياسية، والمعرفية، التي حدّدت دلالته في ثقافته المصدر في المقام الأول، مما يفضي إلى التعامل مع هذا المصطلح وكأنه مجرد مفردة مُعلّقة في الفراغ، يُكتفى بواحدة من ترجماته، مستمدة في الغالب من معجم ثاني اللغة يستخدمه المرع في من معجم ثاني اللغة يستخدمه المرع في المناه عن معجم ثاني اللغة يستخدمه المرع في المناه عن معجم ثاني اللغة يستخدمه المرع في المناه عن معجم المراع المناه المراع في المناه ا

حياته عامة لتيسير شؤونه الدنيوية، تعتمد معنى وحيداً له، يعتصم به صاحبها قلعة حصينة. علم أن دلالة كل مصطلح تتحدد بالسياقات اللتي ولد فيها، وتلك اللتي يُستعمل فيها، وهو ما يغفل عنه الناقد العربي.

ذلك أن الإنشاء النقادي في معظمه مجموعة مفهيم ومصطلحات ينطوي كل منها على محتوى معاين، وتضامنات محددة، ودلالات اصطلح عليها من جنب العملين في هذا الحقل المعرفي المهم، أملتها في الواقاع محاددات 'determinants' معينة، لا بد من التبه لها عند النظر إلى محتوى أي مفهوم نقادي، أو تفحص محتوى أو مذواسة دلالاته.

ول كن مصطلح النقد الأدبي الحديث في الثقفة العربية المعصرة مستوحى في جنب كبير منه من الثقفت الأجنبية المختلفة، ولم كن مرتبط بجملة من المحددات، فإن من المهم الوقوف على هذه المحددات. إن هذا المصطلح مرتبط بن

1) الآداب الأجنبية المختلفة التي ولد بولادته، ورافق تطورها ونموها وتحولاتها المختلفة. إن مصاطلحات كلحاكة، والوحدات الشلاث، والتطهير، والمعادل الموضوعي، وسواها مصطلحات مرتبطة بآداب معينة في عصور معينة، ولا سبيل إلى فهمها بمعازل عن فهم هذه الآداب فهما حقيقياً.

2) المذاهب الفنية المتعددة التي شملت فنون مختلفة كن من بينه فن الأدب مثل الرومنتية، والكلاسية، والرمزية، والسريلية، والمستقبلية وغيره.

3) المذاهب الفكرية والفلسفية الني حفزت ظهور هذه المذاهب الفنية وألهمته الكثير من قيمه وأعرافه ومعييره ونواظمها، كلوجودية والمركسية والفرويدية.

4) التحولات السيسية والاقتصدية والاجتمعية التي مرت بها المجتمعات التي تنتمي إليه هذه الآداب الأجنبية. ولا ننسى أن المصطلح الأدبي والنقدي هو بصورة من الصور جازء مان البنية الفوقية للصور جازء مان البنية الفوقية superstructure في تلك المجتمعات، وأن هذه البنية تتبادل التأثير مع البنية التحتية infrastructure في المصطلح المتصل بنهوض الرواية الأوروبية في القرن التسع عشر لا يمكن أن يفهم بمعازل عان استيعاب التحالية النهوض. التحالية النهوض.

ورابعها: هو التمس دلالة المصطلح، برد ترجمته إلى جذره بلعربية، وكأنه مصطلح عربي أصيل سكه العرب القدم، لفهوم معين في حيتهم الأدبية، دون التفكير في ردّه إلى الثقفة الأصل، الثقفة المصدر، التي تُرجم عنه.

وقد رأى بعضهم مجتهداً، وهو جدير بأجر المجتهد، أن ترجمة (5) واحد من

معاجم المصطلحات الأدبية أو النقدية الخاصة بثقافة ما يمكن أن يشفي تلك العوارض التي أشرت إليها، ونسي أن الترجمة وحدها لا تفي بالحاجة، لأن هذه المصطلحات مرتبطة بوشائج عضوية بالأدب القومي الذي استمدت من دراسته وتدبّر نصوصه مثلما هي مرتبطة بالمحددات المختلفة التي توجّه دلالته.

وفي مواجهة العرب المحدثين لجوانب هذه الأزمة، قام عدد من المعنيين بقضايا المتفكير الأدبي في المجتمع العربي الحديث، بإعداد مجموعة من معاجم مصطلحات الأدب والنقد المستلهمة من التقاليد النقدية الغربية، بهدف توفير حد أدنى من اللغة المشتركة بين ممارسي النقد الأدبي العربي الحديث ومنتجي نصوصه، يتدبرون بها عمليات الشرح والتحليل والتفسير والموازنة والمقارنة والحكم، أي مختلف عمليات التفكير المنظم عن الأدب وشؤونه، والتي تشكل جوهر النقد الأدبي.

وقد كان للقارىء العربي من جهود هؤلاء نحو من عشرة ((6)) معاجم ظهر أولها عام 1952، ونشر أحدثها عام 2012، أسهم في إعدادها باحثون من شرقي الوطن العربي وغربيه، سعوا جميعاً إلى تثبيت المصطلح النقدي وتوضيح دلالاته، والكشف عن محدداته المتنوعة: الفنية الأدبية وفوق الأدبية.

ولأشك أن هذه الجهود مهمة ومفيدة، ولكن الغالب على معظمها أنه جهد

فردى، وأنه بعيد، وللأسف، كل البعد عن عمل الفريق الخبير الذي يقوده محرر خبير وقادر ، وتدعمه مؤسسة علمية عريقة، ويتوجه إلى جمهور واسع من المعنيين بالعملية الأدبية إنتاجاً واستهلاكاً. وعندما يتذكر المرءما يتيسر للباحث العربي عامة (باستثناء دول الخليج العربي) في أى مهدان من تسهيلات بحثية ومعرفية. فإنه لا يمكن إلا أن يتواضع في توقعاته من الجهود الفردية، ويشفق على أصحابها مما سعوا إلى النهوض به من جهة، ويكبر من جهة أخرى جهودهم، ويشد على أيديهم، لأن هذه الجهود الفردية جهود يحركها الإيثار والغيرية. ومعنى هذا أن المكتبة العربية مازالت بحاجة إلى معجم موسوعي شبيه بـ موسوعة برنستون الجديدة للشعر $e^{(7)}$ (الصادرة عام 1993)، أو ب موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مقاربات، باحثون، مصطلحات (⁸⁾، بتحرير آيرينا ر. ماكاريك، أو ب دليل جونز **هوبكنز للنظرية الأدبية والنقد**⁽⁹⁾ (الصادر عام 9941)، أو *موسوعة الأدب والنقد* ⁽¹⁰⁾ بتحريـر مـارتن كويـل، وبـيتر غارسـيد، ومالكولم كلسال، وجون بك (1991)، أو مصطلحات نقدية للدراسات الأدبية (111). بتحريب ر فرانك لينتريتشيا وتوماس ماكلوخلين (1995)، أو موسوعة برنستون للشعر والشعرية (12) بتحرير رونالد غرين وآخرين (2012)، موسوعة النظرية الأدبية والنظرية الثقافية (ثلاثة مجلدات)

بتحرير ميكل راين وآخرين (2011)، وليل بلومزيري للنظرية الأدبية والثقافية (14) بتحرير جفري ليو (2019)، رفيق للنظرية النقدية والثقافية (2019)، رفيق للنظرية والثقافية (2017)، يضم بين جنبت مجموعة وافية من المقالات المركزة عن المصطلحات والمفهيم الأسسية في هذا المحلدة وضع النظير العربي للمصطلح بمجرد وضع النظير العربي للمصطلح الأجنبي أو بالشرح الموجز البسيط لمحتواه ودلالته. ولاريب أن هذه الآثر الجمعية التي

نهضت بها مؤسسات جامعية عريقة ، وأعدت مداخله مجموعة من الخبراء الثقات في حقل النظرية النقدية ، وتولت تحريره هيئات عرفت كيف توظف جهود المسهمين فيها لتحقيق هاذه الإنجازات المعتبرة في عالم التأليف الجمعي ، يمكن أن تكون نماذج تحتذى وتطوّر من جنب الباحثين العرب العاملين في هذا الميدان الحيوي للارتقاء بالمارسات النقدية العربية المعاصرة (16).

الهوامش:

(1) انظر، للمزيد من الاطلاع على علاقة الإنشاء النقدي بالإنشاء الأدبي بشكل خاص ، على طبيعة النصوص النقدية بشكل عام، البحث الذي قدمه صاحب هذه السطور إلى المؤتمر الوطني السابع عشار للجمعية البريطانية لعلم الجمال (كوليج هول، لندن، 16 -18 أيلول 1983)، والذي نشر ملخص فيم بعد في المجلة البريطانية لعلم الجمال التي تصدر عن مطبعة جامعة أكسفورد تحت عنوان: تأطير الإشارة: ملاحظات نحو تحديد خصائص النصوص النقدية.

A. N. Staif, "Framing the Reference: Notes Towards a Characterization of Critical Texts", *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 24, no. 4. Autumn. 1984, pp. 355-60.

(2) انظر د. حسام الخطيب، أللغة العربية: إضاءات عصرية (الميئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995) ص ص (21 - 22) ، وانظر أيض تعليق الدكتور إحسان عباس على تخبط العرب المحدثين في ترجمتهم أو تعريبهم لمصطلح romantic ، واستعمالهم له صفة مشتقة من المذهب الرومنتي romantic ، نتيجة اجتهادهم الخاطئ الذي يشيعه التداول، عندم يكتب :

لقد حرر الدارسون في ترجمة أو تعريب romantic فبعضهم قال رومنتي، وبعضهم قال رومنتيكي، وفريق ثلث قال رومنطيقي، ثم ترك كل ذلك وشاع استعمال رومنسي. ومع التقرب في أصل الكلمتين فإن البون بينهم واسع: romantic ، نسبة إلى romanticism وهي حركة أدبية بدأت في أوروب عند نهية القرن الثمن عشر تتميز بالتعبير عن المواجد الذاتية (مخلفة بذلك الكلاسيكية) بينم romance تعني سرداً قصصي طويلاً شعراً كان أو نشراً للتغني بالحب والبطولة لدى أبطال ذلك النوع من القصص، ومع ذلك لم يأبه الكتاب في الأدب والنقد لهذا الخطأ، ولم يحتج عليه القراء، ولو حدث مثل هذا في العلم لكن حويد كبيراً.

وانظر: د. إحسان عباس ، دور عضو هيئة الشدريس في تعريب التعليم العلمي الجامعي (محاضرة القيت في 26 نيسان 1986 في مجمع اللغة العربية الأردني في عمان) الموسم الثقافي الرابع لمجمع اللغة العربية الأردني ، عمان ، 1986 ، ص (116 - 117) .



(3) انظر:

حسن نظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1 (المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994)، ص ص (14 - 16).

(4) انظر كشفاً كاملاً بهذه المقابلات العربية للمصطلح في:

د. عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات : عربي - فرنسي ، فرنسي - عربي ، مع مقدمة في علم المصطلح (الدار العربية للكتاب، تونس، 1984)، ص (72).

- (5) انظر: معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013)، الذي اعتمد فيه على ثلاثة كتب أساسية باللغة الفرنسية هي، كما ورد ذكرها في مقدمة المترجم، "كتاب معجم النقد الفرنسي لجؤيل غارد "تامين زماري "كلود أوبير؛... ومعجم مصطلحات الأداب لمؤلفه هاندريك فان؛ وقاموس المصطلحات الأدبية لمؤلفه ميشيل جارى فضلا عن معجمات آخرى بدرجة أو آخرى". (ص 7).
 - (6) انظر :
 - د. ناصر الحانى ، من اصطلاحات الأدب الغربي، (دار المعارف بمصر، القاهرة، 1959).
 - د. مجدی وهبة ، معجم مصطلحات الأدب، (مكتبة لبنان، بیروت ، 1974).
- د. حمادي صمود ، "معجم لمصطلحات النقد الحديث: قسم أول" ، حوليات الجامعة التونسية (تونس) ، العدد 15 ، 1977 ، ص ص 125 156.
- د. مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (مكتبة لبنان، بيروت، 1979).
 - د. جبور عبد النور ، المعجم الأدبى ، (دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979).
- د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة ، (مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984).
- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، (المؤسسة العربية الناشرين المتحدين، صفاقس/تونس، 1986).
- د. إميل يعقوب ، د. بسام بركة ، مي شيحاني ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، عربي انكليزي فرنسي ، (دار العلم للملايين ، بيروت ، 1987).
- د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي: اضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وثياراً نقدياً أدبياً معاصراً ، (الرياض ، 1995).
- محمد محيي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث (دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2012).
- د. محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، (الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1996).
 - وانظر تقويما لعظمها في:
- د. عبد النبي اصطيف ، في النقد الأدبي العربي الحديث ، مقدمات مداخل نصوص ، الجرز الأول ، (منشورات جامعة دمشق ، 1410 1411 هـ، 1990 1991 م)، ص ص (121 138)؛ و المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة : مشكلات الدلالة ومواجهتها"،

مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (75)، الجزء (1)، رمضان 1420هـ، كانون الشاني 2000م، ص ص (111 -152).

(7) انظر:

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger and Others (Princeton University Press, Princeton, 1993).

(8) انظر:

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, General Editor and Compiler Ireana R. Makaryk)University of Toronto Press,

Toronto, 195).

(9) انظر:

The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, Edited by Michael Groden and Martin Kreiswirth, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994),

(10) انظر :

Encyclopedia of Literature and Criticism, Edited by Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (Routledge, London, 1991).

(11) انظر :

Critical Terms for Literary Study, Edited by Frank Lentricchia and Thomas Mclaughlin, Second Edition (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995).

(12) انظر

The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Fourth Edition, Editor-in-chief Roland Greene, Edited by Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, and Paul Rouzer (Princeton University Press, Princeton, 2012).

(13) انظر:

The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, 3 Volume Set, Michael Ryan (General Editor), Gregory Castle (Volume Editor), Robert Eaglestone (Volume Editor), M. Keith Booker (Volume Editor), January 2011 Wiley-Blackwell 1544 Pages.

(14) انظر:

The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory, Jeffrey R. Di Leo (Anthology Editor) (Bloomsbury Academic, London, 2019).

(15) انظر:

A Companion to Critical and Cultural Theory, Editor(s): Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully, (First published :7 July 2017 © 2017 John Wiley & Sons Ltd).

(16) انظر مقترح صاحب هذه السطور المتصل برعداد هذا المعجم الموسوعي:

عبد النبي اصطيف، نحو معجم عربي موحد لمصطلحات الأدب والنقد ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (75)، الجزء الرابع، رجب 1421هـ، تشرين الأول 2000م، ص ص (835 - 835). ص ص (84 - 91).

بعض مشكلات ترجمة المصطلح النقدي

🕰 د. عبد الواحد لؤلؤة

جامعة كامبريدج/ بريطانيا

مشكلات الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية لا تختلف عما يجده الناقل عند ترجمة المصطلحات النقدية. ففي الحالين على المترجم أو الناقل أن يكون واثقاً من معرفته باللغة الناقل منها واللغة الناقل إليها. ويُستَحسن أن يكون على معرفة ببعض اللغات القريبة من اللغتين، كأن يكون على معرفة طيبة بالفرنسية والألمانية عند النقل من الإنكليزية إلى العربية، لأن الكثير من المفردات الإنكليزية مُشتقة بشكل مباشر أو غير مباشر من الألمانية عن طريق اللغة الإنكليزية الوسطى، وعن الفرنسية، لأن بدايات اللغة الإنكليزية مع وليم الفاتح (1066) كانت تطويراً عن الفرنسية، ونجد ذلك بشكل واضح في لغة جوسر (1340 – 1400) لكن اللغة الإنكليزية استمرت بالتطور إلى عصرنا الحاض.

وإدراك المترجم أو الناقل للعلاقة بين الإنكليزية واللغات الأخرى التي أقرت فيها، مثل إدراكه أثر بعض اللغات الشرقية القديمة: الآرامية والسريانية وبعض اللغات الأجنبية الحديثة، مثل الفارسية والتركية والهندية، من شأنها أن تجعل الناقل حزراً في استعمال الكلمات التعريب، فيتجنّب تلك الكلمات الشائعة التعريب، فيتجنّب تلك الكلمات الشائعة ويفضل عليها الكلمات العربية الأصيلة.

والأمثلة على ذلك كثيرة: كلمات مثل: آجندة، أجندات فهي لاتنية تفيد: جدول أعمال والمفرد: آجندُم وجمعها آجندا، فلماذا غيروها إلى «أجندات»؟ أهي صيغة منتهى الجموع؟ لماذا لا نقول: جدول أعمال: جداول أعمال؟ برنامج كلمة فارسية محوره عن "بروكرام" ومعناها: منهج أو منهاج، فلماذا لا نستعمل الكلمة العربية الجميلة: منهج أو طريق وجمعها مناهج، لأنه كلمة "بروگرام" إغريقية في

الأصل تفيد «المُخطَّط مُسبِقً ؛ للسير عليه -طريف. وكلمه المنهج أو المنهـج عربيــة جميلة وتستعمل في بالاد المفارب العربى بمعنى الطريق: نهج، أوالشرع. وكلمة «نموذج» فارسية مُعرّبة عن «نَمّونه» أنموذج، وجمعوهـ «نمـــذج» فلمـــذا لا نســتعمل الكلمة العربية: مِثْلُ وأمثلة، أو عيّنة وعيّنت؟ وثمة كلمة خلفيّة، وهي ترجمة حرفية كسيحة عن الكلمة الإنكليزية التى تفيد «الأرض خلف» الدار مثلاً. فإذا كنت تلك الأرض ملأى بالأشجار قيل بالإنكليزية هذه الدار مَبنيّة على خلفية من الأشــجـر. ولكـن لمــذا لا نقــول بالعربيــة: خلفية هذا الكتب اقتصدية أو تريخية أو دينية؟ لمذا لا نقول: يقوم هذا الكتب على أرضية فلسفية أو تريخية؟ وأن شخصي أستعمل كلمة «مِهد» وهي كلمة قرآنية جميلة: وجعلن الأرض مهادا. هذه القصيد*ه* تقوم على مِهد فلسفي أو هذه الدراسة تقوم على مِهد إحصائي...

طولة المفوضات أو مئدة المفوضات لي عليها اعتراضان: طوله هي «تقولا» الإيطالية بالفاء بالثلاث نقاط، ومئدة هي المنضدة التي عليها طعام. فلماذا لا نستعمل العبارة العربية الأصيلة: «بساط البحث»؟

والترجمة إلى سيميئي وسيميئية حرفية غير موفقة والصحيح «سيمئي وسيمئية» نسبة الى السيمء اي العلامت، و هو المقصود بسم ذلك الفرع من علوم اللغة التي ترجمه بعضهم إلى «العلامتية»:

ولكن لدذا لا نستعمل الكلمة القرأنية الدقيقة: سيماء أي علامت: سيمهم في وجوههم من أثر السجود، ويعرف المجرمون بسيمهم؟

عبرة «يلعب دور» ترجمة حرفية غير موفقة، والأصح لفة ومعنى «يقوم بدور» الأب أو النصح، ولا مجال هنا لمفهوم اللعب.

أزمة المصطلح النقدي/ تجربة شخصية - يتصرف -

وددت لو تختفي كلمة (أزمة) من التداول في الكتبت الأدبية، أو يُجفّف استعمله، لأنه في نظري دليل على الاضطراب في استعمال المصطلح.

فالكلمة في القدموس تفيد «الضيق والشدة والقحط»، فثمة أزمة سيسية وأزمة غذائية وأزمة مواصلات... أم في المصطلح النقدي فأحسب أن ثمة قضية، أو «مسألة» تتطلب بحث وتقليب نظري ، لأجل الخروج من «الفوضى» في استعمل المصطلح في مجل النقد الأدبي، وبخصة في الكتبت العربية المعصرة.

ولا أحسب أن ثمة «أزمة» أو «فوضى» في استعمل المصطلح النقدي في اللغات الأوروبية التي ينقل عنه كتبة الدراسات النقدية العرب، أو قل ليس ثمة فوضى على القدر الذي نحن فيه والسبب في ذلك أن اللغات الأوروبية تصدر عن جذور لاتينية، أو إغريقية اتخذت صيغاً لا تينية في الغاب.

كما نجد في ما تفرّع عن اللاتينية من الطائية وفرنسية وإسبانية. وفي حالة اللغة الإنكليزية تختلط الجدور الجرمانية بالجدور اللاتينية، لكن المؤثرات الأخيرة أظهر في الكتابات الأدبية، وهنا تقترب الإنكليزية من الفرنسية من حيث الارتباط بالجدر اللاتيني في المفردة أو المصطلح، ومن هنا نجد المصطلح النقدي أو تسمية الجنس الأدبي في الفرنسية يقترب كثيراً من نظيره في الإنكليزية، وقد يتطابق أحياناً مع فارق بسيط في رسم المفردة أو نطقها، لكن اللغة الألمانية تختلف عن الفرنسية والإنكليزية في هذا المجال المصطلحات العامة أو في مجال العلوم.

تعصباً للأصول الجرمانية، فكلمة شائعة مثل تلفون أو تليفزيون أو ترامواي نجدها متقاربة أو متطابقة في عدد من اللغات، لكنها في الألمانية كلمة مركبة تفيد «المتكلم» من بعيد أو «الرائي» من بعيد أو «الرائي» من بعيد أو مقطورة شاع على قضبان.

وربها كان ذلك في ذهن لفوي الجامعة العربية -إذا صحت الحكاية - الذي ابتدع مثلاً مقابلاً لكلمة ساندوج فقال -لا فض فوه -:

«الشاطر والمشطور واللحم بينهما كافح، فلم يستمع إلى القول ليتبع أحسنهُ، فيقول «شطيرة لحم» أو «شطيرة جبن» غير عارف أن ساندوج هو اسم الرجل قائد البحرية البريطانية في القرن الشامن

عشر، وكان مقامراً أشراً ينسى طعامه وهو على مائدة القمار، فكانت زوجته تشطر له الرغيف وتدس فيه اللحم وتزوده به يتاوله إذا عضه الجوع بنابه وذهب القمار بصوابه لكننا نجد في المقابل أن الإنكليز إذا نقلوا مصطلحاً عن الفرنسية أبقوه بما يوضح جذره اللاتيني المشترك، وقد يختلف النطق أو رسم الكلم بما لا يبعد عن الأصل ابتعاد المصطلح الألماني، مثل تلك المصطلحات ذات الجنر مثل تلك المصطلحات ذات الجنر الإغريقي - اللاتيني اللاحق: درامية، تواجيدية، كوميديا.

أما في العربية فالأمر يختلف كثيراً إذ أننا لا نستعيد من لغة قريبة من العربية، لذلك ظهرت مشكلة التعريب والترجمة، أو النقل كما يفضل الجاحظ أن يقول ربها لأن العرب تستعمل (الترجمة) أساساً في سرد أحوال المرء وشؤون حياته ونسبه وأعماله.

أحوال المصطلح النقدي في الكتابات العربية المعاصرة

ما هي شرط صناعة المصطلح النقدي وسلامة صياغته؟ إنها شروط سهلة صعبة اتقان اللغتين بدرجة عالية، اطلاع واسع على الثقافتين، واطلاع على ثقافات أخرى تتصل بثقافة اللغتين، ومراعاة شروط اللغة المنقول إليها وهي العربية - من حيث قواعد النحو والصرف والصياغة التي يقبلها الذوق عند النحت والاثبتقاق على يقبلها الذوق عند النحت والاثبتقاق على

القياس فهل إن هذه الشروط توجد في ذهن الندقال المعاصر وها يقادم العربية مصطلحات نقدية من لغات أخرى وثقافات أخرى؟

إن نظرة على المصطلحات النقدية التي دخلت إلى العربية من أوئل هـذا القـرن، ونجحه منذ أواسطة، تبين لنا أن النقل قد جرى في الإنكليزية والفرنسية بالدرجة الأولى وسبب ذلك واضح أيضاً ، فإن اللغة الفرنسية قد دخلت إلى لبنان عند إنشاء الجمعة الأمريكية في بيروت أم فلسطين والعراق فكنت اللغة الإنكليزية فيه هي اللغة الأوروبية الأولى لدى المتقفين بسبب ظروف الاستعمار المعروفة، فكن من الطبيعي إذن أن يبدأ النقل من الفرنسية في المغرب وتونس ومصر وسورية ولبنان والجزائر في وقت متأخر جدا ومن الإنكليزية في مصر ولبنن والعراق، وبخاصة في عقد السبعينيات، إذ أصبحت المبدرات الفردية تلقى الكثير من الدعم المدى والمعنوى على المستوى الرسمى م الذي نلحظه من وجود الاضطراب في نقل المصطلحات النقدية في العقود الثلاثة الأخيرة في هذه الدني العربية ١٤

الأمرر الأول أن ثقافة الدقرل الإنكليزية أو الفرنسية تظهر بشكل واضح في صياغة المصطلح المنقول إلى العربية وتجور أحيات على ذائقته العربية، وقد تشتط وتظهر أعراضه في «عقدة

الخواجب، إذ يتخبذ المصطلح صيفة «إفرنجية» وراءهم ظن آثم أن العربية لا يتسع صدرها لهذه المخلوقات الوافدة.

لكن الواقع غيرهذا: ففي ضروب النحت والاشتقق والتوليد والتعريف مي يثبت أن في العربية مرونة تستوعب الكثير من المسميت من لغت أخرى غير عربية، فثمة اليوم كلمت لا يخمرن شك في أنه عربية، لكنه دخلت من الحبشة فتعربت مثل: فردوس، أقسطس، بطقة.. أو من الفرسية مثل: إبريق، خوان، طبق وهكذا...

ومم يتصل بطغين ثقفة النقل الأجنبية على ذائقته العربية تعصّب النقل لل حدرج عليه في بلده من طريقه رسم الأعلام، وهذه مسألة وثيقة لا تصل بصيغة المصطلح المنقول أو المعرب...

أتحدث هنا عان تجرياة شخصية «عقرت» فيها الترجمة من الإنكليزية إلى العربية وبالعكس، مدة تزيد عن حقبتين من الزمان، أخرجات فيها للناس نيف وعشارين كتب نقلتها عن الإنكليزية، بينه سنة عشر عنواذ من سلسلة «المصطلح النقدي»... ثمة مصطلح منقول إلى الإنكليزية الشعر وهو مصطلح منقول إلى الإنكليزية من الإيطالية والإسبانية بجائرة اللاتيني الأول يفيد «الفكرة» أو «المفهوم» قريباً من كلمة المحادة.

لكن القاموس العربي لا يعين في ذلك، فهذا المصطلح صيغة بالأغية تقع في باب المجاز، تقوم على الشبيه أو الاستعارة، وتتطور في القصيدة خارج حدود المشبه والمشبه به، فلا تكتفي باللفظة الواحدة، كقولك «وجه كالبدر»، أو «زئير عاصفة في ليلة شتوية»..

هذه الصيغة قد تبدأ في القصيدة بتشبيه وجه بالبدر لكنها لا تلبث أن تطوّر أوصاف البدر، فتخرج إلى بدر بين الأفلاك، ثم إلى أفلاك سماوية، ثم إلى تسبيح الخالق، ثم إلى تمجيد الحسن، ثم إلى مفهوم الجمال، حتى نبتعد عن الصورة الأولى وندخل في مقاربات في مجال الهندسة أو الفيزياء أو الكيمياء، بشكل يربط الجمال بالوجه بخيط من التشبيه بعيد، بحيث نتساءل : ماذا جرى للوجه والبدر في أول الكلام؟

هذا التطوير والتوسع الذي يخرج عن حدود الجملة الواحدة، وقد يمتد فيشمل القصيدة كلها أو ينتقل إلى تشبيه آخر قريب بعيد لا نجد صيغة بلاغية واحدة عرفها العرب يمكن أن تقابل بالضبط مفهوم العرب يمكن أن تقابل بالضبط مفهوم الأغريقي واللاتيني، فكان لا بد لي أن أقترب من عبارة المجاز العقلي، فاصطنعت «المجاز الذهني» لأن هذا المجاز فيه كد للذهن وإعمال للخيال والتصور، وهو غير «المجاز العقلي» الذي يقوم على وهو غير «المجاز العقلي» الذي يقوم على اللفظة أو المجملة الواحدة، وأحسب أنى

بهذا القياس لم أخرج عن حدود اللغة العربية في النحت والاشتقاق، واهتديت إلى مصطلح لا يرفضه النوق اللغوي العربي، ثمة مشكلة من نوع خاص تسبب اضطرابا وفوضي في مفهومات النقد الأدبي، هي مشكلة الخطأ الشائع من أمثال ذلك مصطلح «الملهاة» لتقابل «كوميديا» ومصطلح «الشعر العمودي» و«الشعر الحر» و «الاتباعية» و «الابتداعية» لتقابل «الكلاسية» و «الرومانسية» ومثل «فلسفة التسامي» التي عاد بعضهم مؤخراً ليعربها ب «الترانساندانتالية» ويبقى القارئ العربي الذي لا نصيب له من لغة أجنبية يتساءل عن معنى هذا المخلوق الجديد ومثل ذلك اعصر التنوير، و«تداعي المعاني»، وقد شاعت هذه المصطلحات واكتسبت مصداقية بفعل الزمن بحيث غدا من الصعوبة بمكان، أن يأتى النقلة اللاحقون ليبيّنوا أن السابقين لم يحالفهم الحظ دائماً في الاهتداء إلى مصطلح عربى ينقل بدقة معنى ودلالات المصطلح الأجنبي، على الرغم من حسن نواياهم والثقة بقدراتهم اللغوية.

مثلاً مصطلح «الملهاة» هو أقل توفيقاً من مصطلح «المأساة» فإذا كانت المأساة دائماً فيها ما يبعث على الأسى والحزن، مثل موت حبيب وسوى ذلك بشكل يقتل الفرح ويبعث نقيضه، مثل مآسى الإغريق الشهيرة عند «آيسخليوس» و«سوفوكليس» و«يوربيدس» فإن الملهاة مصطلح ينطوي على اللهو والعبث والضحك.

صحيح أن «الكوميدي» تضوم على شيء من السخر يبعث على الضحك أحيث ولكنه في كثيرمن الأحين، ضحك كلبكء، لأنه يعرى «المخزيت» في سلوك البشر، والكوميدي عمل درامي جـ د يقصـ د إلى كشـف النواقص والعيـوب ويضحك منها وعليها ، وليس قصد «الكوميدي» في عمله أن يوفر لنا الضحك واللهو الرخيص فذلك نوع آخر من الأعمال الدرامية، هي «المهزلة» fance التي تريد الأضحك واللعب.... لذلك أرى أن «المأسدة» ترجمة موفقة لمصطلح «طراغوذيك» تراجيدي، كم أورده أرسطو في «كتب الشعر، لكن «الملهة» ترجمة غير موفقة ولا دقيقة لمصطلح «قوموذي.. كوميدي» لـذا أرى أن تعريب المصطلح إلى «كوميدي» أفض من ترجمته.

و «الشعر العمودي» مصطلح شع منذ حوالي نصف قرن في الكتبت النقدية، والغريب أن من أشعه هم المشتغلون بالشعر العربي ومن أصحب التراث.

وأن أعجب من غيب مفهوم «عمود الشعر» بمعنده الحدقيق في أذهن أولئك الكتبين، وهم المتعملون مع ابن سلام وابن طبطب وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري... لكن اللاحقين يتحدثون عن «الشعر العمودي» وفي أذهنهم قصيدة ذات شطرين، طويلة فيه «عمودان» قئمن لأن البيت لا يبتني إلا له عمد/ ولا عمد إذا لم ترس أودد، وأن لا أعرف قصيدة «عمودية»

ذات شطرين منذ أيم أبى نواس تبدأ بالبكء على الأطلال ثم تخرج إلى النسيب وتنقلب إلى المدوح، وتنتهي بحكمة أو موعظة، لقد هدم أبو نواس ذلك البيت الذي (له عمد) منذ أن صبح: «قبل لمن يبكي على رسم درس/واقفً.. م ضر لو كن جلس؟، والإشرة إلى «الجلوس» تنطوى على معنى خبيث سدخر لا أحسبه كن غائب عن ذهن أبو نواس، لكن اللاحقين سقطوا في وهدة من مصطلح غير دقيق هو مصطلح «الشعر الحر، الذي أطلقته «نازك الملائكة» عام 1947 ، ليشير إلى الشعر الذي يعتمد التفعيلة الخليلية والقافية غالب، ولكن من دون الالتزام بعدد التفعيلات في بحور الخليل، وهذا الشكل الجديد من الشعر يختلف عن «الشعر الحر» بمعنه الدقيق لذا وَجدَ كتَبة النقد في حقبة الخمسينات أن هذا «المسخ الجديد، كم قال أحد الفاضبين يومها يهدد «عمود الشعر» التراثي، لذلك وضعوا مصطلح «الشعر العمودي» المغلوط قبالة «الشعر الحر» المغلوط، لكن المصطلحين قـ د شـ عـ وانتشـرا وبلف كهولـة العمـر، وليس من السهل أن تجعل الكهل يرتد إلى سواء السبيل.

وفي مجل ترجمة المصطلح النقدي إلى مقابل عربي سليم، ثمنة عدد من المصطلحات تقاعس النقلة عن البحث والاشتقاق في شانها أو فضلوا تعريب المصطلح الأجنبي ظناً منهم أن ذلك التعريب

ألصق بالمفهوم الأجنبي لكن الترجمة اجتهاد وللمجتهد أجران إن أصاب وأجر واحد إن اجتهد ولم يحالفه التوفيق...

ثمة مصطلح «الميتافيزيقا» الفلسفي، أي فلسفة ما وراء الطبيعة الذي انصرف إلى وصف شعر (جون دن) الإنكليزي (جون 1572 -1631) على لسان الشاعر «جون درايدن»، في كتابه «كلم في الهجاء» المنشور عام 1693، ثم سرى الوصف على عدد من شعراء القرن السابع عشر الإنكليز، إن الوصف الذي شاع بصيغة «الشعر الميتافيزيقي» فيه عيبان اثنان، هما وياء النسب العربية.

ما العيب في أن نترجم المصطلح إلى «الماوراء طبيعي» وإلى المصدر الصناعي «الماوراء طبيعة»...١٤

ثمة كلمة «سونيت» و «كوبليت» وقد جمعوها على «سونيتات» و «كوبليتان» الأولى قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً في الوزن و «الأياجي» بخمس تفعيلات في البيت الواحد (خفيف -ثقيل) نقلها الشعراء الإنكليز في أواسط القرن السادس عشر مثل «وايات» عن الشعر الإيطالي السابق عليهما ، وبخاصة عند «بتزاركا» معنى «سـونيت» في الإيطالية، قصيدة غنائية قصيرة، فماذا يمنع أن نترجمها إلى «غنائية» ونجمعها على غنائيات كما في غنائيات شكسبير التي بلغت 154 عدداً؟. هنا يأتي دور القياس السليم، فنحن نقول «جدارية» ونقصد صورة كبيرة مرسومة على جدار، ونقول «بكائية» أي قصيدة بكائية، مثل قصيدة عبد الوهاب البياتي «بكائية لشمس 5 حزيران» ولا خوف أن يختلط هذا المصطلح بالصفة، كأن تقول «جلسة غنائية» أو «مقطوعة غنائية» لأنك تقول ذلك في سياق فلا ينصرف الذهن إلى غير المصطلح إذ ساغة الذوق، ولم يُحُدُ عن قواعد الصرف.

لقد شاعت كلمة «رباعية» بعد «رباعيات عمر الخيام». لكن «حوارية» في وصف قصيدة هي حديثة نسبياً، وأحسب أنها ستكسب قبولاً مثلما فعلت «رباعية» قبلها، أما «كوبليت» فهي «المزدوجة» التي تختم «الغنائية» عند شكسبير بيتان من قافية واحدة يعبران عن حكمة أو خلاصة ما تعرض الغنائية من قول أو وصف.

ومم يتصل بفوضى المصطلح ترجمة عنوين الكتب الأجنبية ترجمة غير دقيقة ورسم الأعلام رسم غير دقيق، إم بسبب اضطراب رسم الصوامت الأربعة سبقة النذكر، أو لأن النقل لا ينقل عن اللغة الأصل، بل يتوسط لغة أخرى، ثمة من يترجم كتب عن الألمنية، يتوسط الفرنسية التي يعرفه، فتراه يرسم العنوين والأعلام بلفظ فرنسي، فالاسم الألمني والأعلام بلفظ فرنسي، فالاسم الألمني «شيلر مخر» قد يغدو بلفظه الفرنسي أن الأخير اسم رجلين اثنين.

ومثل ذلك أسمء سوفوكل دون كيشوت... وغيرهم.

وأرى أن الأدق والأسلم رسم الاسم خذوه كالعلم كم ينطق بلغت الأصلية يهضم، مسوفوكليس بالإغريقية، كوريولاس

باللاتينية... وليس شيشرون الفرنسية أو دن كيخوته بالإسبانية.

ثمة تطرف عجيب ظهر في السنوات الأخيرة عند بعض التراجمة، يظهر في محولة إخضع نسق الكلام العربي إلى نسق إنكليزي أو أميركي أو فرنسي، أدسب أن النفس العربية تعفه وتمجّه، ثمة صفت مترابطة في الإنكليزية تفيد «اقتصدية اجتمعية» في آن معاً.. أو «زمنية مكنية» لوالعيذ بالله.

لقد تجرعن «أفرو -آسيوية» أم هذه فأحسب أن (موجة تتقدم) وصفه شوقي يوم «سقط الحمر من السفينة في الدجى» سوف تعيده إلى «الرفق» بعد أن (قلت خذوه كم أتني سلدً/ لم أبتلعه فإنه لا يضم».



المصطلح النقدي بين النظريّة والتطبيق

د. عدنان عویّد ناقد ومفکّر عربي سوري

المصطلح أبستمولوجيّاً (معرفيّاً):

قبل الدخول في تعريف "المصطلح" ودلالاته اللغوية والمجازية، ومجالات نشاطه النظرية والعملية، الابدلناهنا من الوقوف عند دلالاته المعرفية. "فالمصطلح" ليس "مفردة" لغوية عابرة نلقيها جزافاً في متن النص الذي نشتغل عليه، أدبياً كان أو فنياً أو فلسفياً أو دينيا... أو غير ذلك من العلوم التي نتداولها له قاموسه التي نتداولها، على اعتبار ان لكل علم من العلوم التي نتداولها له قاموسه "المصطلحي" بالضرورة. ف "المصطلح" في الحقيقة له عامله المعرفي والوظيفي داخل بنية النص، أي نص من النصوص التي جئنا عليها أعلاه. (قال ابن حزم الأندلسي: "لا بد لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بها لتعبير عن مراداتهم وليختصووا بها معاني كثيرة.).(1).

فضي المصطلح تتحدد توجهات النص الذي نتداول الحديث عنه، أو البحث فيه وأهدافه، مثلما تتحدد مساراته السردية والمعرفية، فعلى سلطة "المصطلح الواحد وبنيته المعرفية قد يتحدد السياق العام للنص المتداول أو الحديث حوله أو عنه بالكامل. فعندما نطرح مثلاً مصطلح الأركيلوجيا" وهو دراسة علمية لمخلفات الخصارة الإنسانية الماضية. فهذا المصطلح المضارة الإنسانية الماضية. فهذا المصطلح قابل ان يسدخل عالم الأدب أو الفين أو المهنية من قضايا

الحضارة الإنسانية لأي شعب من الشعوب. فعندما نريد أن ندرس تاريخ فن القصة القصيرة في سورية مثلاً، فسنعتمد القصيرة في سورية مثلاً، فسنعتمد مصطلح الأركيلوجيا كمصطلح رئيس أو الحال عند دراستنا لتاريخ الفن أو الفلسفة أو الحدين وغيرها عند أي مجتمع من الجتمعات أو حضارة من الحضارات، فمصطلح الأركيلوجياً سيحدد لنا بالضرورة مسار تتبعنا للقضية التي نشتغل عليها، وبالتالي سيشكل هذا المصطلح عليها، وبالتالي سيشكل هذا المصطلح

بالضرورة موقفاً منهجيًّ على اعتباره يحدد لن مسار عملنا، وبالتالي إبعادنا عن الخلط والتداخل المجاني بين العلم الذي نشتغل عليه وبقية العلوم. وهذا الموقف المنهجي نجده بكل وضوح مثلاً في مصطلح 'الفقه ' أو علم الكلام أو الفن التشكيلي .. إلخ. فكل مصطلح من هذه المصطلحات يشتغل على علم محدد نستنتج من خلاله طبيعة العلم المراد من هذا المصطلح الأسسس دون أن نغفل بأن كل مصطلح من هذه المصطلحات الرئيسة أو الأساسيّة يرافقها مصطلحت دُنويّة كشيرة تكمل هذا المصطلح وتغنيه. فعندم نتداول مصطلح أ الفلسفة المثليّة مثلاً، فسيرافق هذا المصطلح مصطلحات متعددة من هنده الفلسفة، كلفلسفة الوجوديّة والحدسيّة والمديّة التريخيّة وغيره. وخدم نقول في هذا الاتجه كثيراً م يضطر البحث أن ينحت مصطلح محدداً للموضوع الذي يشتغل عليه، وهذا أمر ليس حديث بل قديماً قدم الأشتغال على المعرفة. (قال قدامة بن جعفر: 'ومع ما قدمته فإنى لما كنت آخذا في استنبط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسمء تدل عليه، احتجت أن أضع لم يظهر من ذلك أسماء اخترعها.). (2).

المفهوم اللغوي للمصطلح:

لفظ مصطلح مصدر ميمي من الفعل المزيد اصطلح الذي مجرده صلح. وقد استُعمل الفعل الثلاثي صلَح في المعجم

اللغوية بمعن واشتقاقات تكد تكون متقاربة.

ففي الصيغة الاشتقاقية ذاته أورد ابن منظور أن: الصالح: ضد الفساد ... والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحوا واصلحوا وتصالحوا وأصالحوا مشادة الصاد، قلبوا التاء صادًا وأدغموها يقالصاد بمعنى واحد « صلح صالحاً».

وجاء في المعجم الوسيط: اصطلح القوم أي زال ما بينهم من خلاف وعلى الأمر تعرفوا عليه واتفقوا... والاصطلاح: مصدر أصطلح ... أي اتفق طائفة على شيء. (3).

المصطلح مجازاً:

المصطلح هو لفظ يطلق على مفهوم معين للدلالة عليه عن طريق الاصطلاح (الاتفق) بين الجمعة اللغوية على تلك الدلالة المرادة، والتي تربط بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) لمنسبة بينهم. وأطلق المتخصصون في علم المصطلح تعريف دقيق له وهو: (الرمز اللغوى والمفهوم).

بينم أطلق عليه «فيلبر» إنه عبرة عن بندء عقلي فكري مشتق من شيء معين، فهو - بيجز - الصورة الذهنية لشيء معين موجود في العالم الداخلي أو الخرجي، وأضف: «لكي نبلغ هذا البندء العقلي - المفهوم - في اتصالات يتم تعيين رمز له ليدل عليه». (4).

تعريف المصطلح النقدى:

يمكننا القول إذا بالنسبة للمصطلح موضوع بحثنا، بأنه أداة من أدوات التفكير العلميّ، ووسيلة من وسائل التقدم العلميّ والأدبيّ، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقبل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة ونشاطات الحياة. وإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلميّ الذي يعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوغه، وتعطلت وظيفته.

المصطلح في الثقافة العربية:

لم يكن " المصطلح في كل دلالاته وأهداف بعيدا في الحقيقة عن الثقافة العربيَّة، لقد عصرف العرب مع عصر التدوين المصطلح، وخبروا خفاياه وجوانبه المختلفة، كما لمسوا أهميته وفوائده في بناء النهضة العلمية التي سعوا إليها، ووقفوا على طرائق وضعه بها أفادوه من الترجمات عن اللغات الأخرى، أو ما نحته الأدباء والفلاسفة والفقهاء العرب من مصطلحات خاصة بهم. هذا وقد بلغت اللغة العربيّة قمة التطور والمرونة في التعبير عن كل المستجدات من النظريات العلميّة والآراء الفلسفية في العصور الوسطى وخاصة مع عصر الترجمة والانفتاح على الحضارات الأخرى، حتى أصبحت الواسطة الكافية للتعبير عن كل مناحى الفكر العلميّ والتقنيّ في ذلك العصر، بل والجسر الذي عبرت عليه الثقافة العربية

الإسلامية بكل مكوناتها ومصادرها إلى الغرب. يقول الجاحظ في البيان والتبيين: (وقد أفاد النقد الأدبيّ من هذا المتلاقح الفكريّ مع الشعوب: كالفرس واليونان والهند والرومان، حتى تسربت بعض هذه المصطلحات الفكريّة والفلسفية إلى النقد العربي والأدب عامة، ويدل على ذلك تلك المصطلحات التي عُرفت في العلوم العقلية، والنقليّة، والنقليّة، والنقليّة، والدخيلة، جميعاً. ويؤكد الجاحظ هذا بقوله: "هم تخيروا تلك الخافظ لتلك المعاني. وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا بذلك سلفا لكل خلف وقدوة لكل تابع.). (5).

وهكذا أشرع العلماء والنقاد والمفكرون العرب في وضع اصطلاحات نقدية وبلاغية في الأدب وغيره من الفنون والعلوم في ذلك العصر. ولاحظوا اختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخر، فقال "بن المعتز مثالاً في مقدمة كتابه" البديع": ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف " ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف مشاركتنا في فضيلته فيسمى فنا من فنون مشاركتنا في فضيلته فيسمى فنا من فنون بن جعفر" يعيد طرح المشكل من جديد، بن جعفر" يعيد طرح المشكل من جديد، فيعزو لنفسه فضل الريادة في وضع بعض فيعزو لنفسه فضل الريادة في وضع بعض المصطلحات النقدية والأدبية قائلا: أولما كنت آخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمنانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل

عليه احتجت أن أضع لم يظهر من ذلك أسمء اخترعته . (6).

نعم ... مع انتشار الإسلام وبدء التدوين والاشتفال على المعرفة، بدأت الحجة إلى ثقافة المفهيم اللغوية تظهر، وبدا من المهم العمل على إيجاد تحديدات دقيقة لما تعنيه ألفظ المشتغلين بتلك العلوم، وهو مدفع بعلمه المسلمين إلى وضع مصطلح علوم الحديث مثلاً الذي يختص بدرجت الحديث وأنواعه وطرق إسناده. وكذلك علوم اللغة وبديعها ونحوها.. وغير ذلك من علوم، وهكذا انتقلت عبر اللغة ألفظ من مواضع إلى مواضع أخرى، بزيدات زيدت. وشرائط شرطت، ولقد صرر لكل جمعة تشتغل بعلم واحد ألف ظهم ومصطلحاتهم الخصة بهم. وقد شرع أصحب تلك العلوم والصنعت يحددون معني ألف ظهم وحدوده ورسومه، ونشات إثر ذلك حركة تأليف مصطلحيّ تمثلت في كتب خصة بصطلاحت العلوم المختلفة، ومنه:

- الحدود لجبربن حيان) ت 200هـ.
- مفتيح العلوم لمحمد بن أحمد بن يوسف الكتب الخوارزمي) ت 387هـ.
- رسالة الحدود، لأبي حامد الغزالي) ت 505 هـ.
- السامي في الأسامي. محمد أبي الفضل الميداني النيسابوري) 531 هـ.
- التعريفت، للشريف علي بن محمد الجرجني. (ت 816هـ)

- كشف اصطلاحت الفنون للتهانوي. (ت 1108هـ). (7).

تــأثر الكتــاب والأدبــاء والمفكــرون العــرب بالمصطلح الغربي:

لا شك أن المسألة الثقافية والفكرية في الحضرة العربية الإسلاميّة قد أصابها الكثير من الجمود والتكلس في عصر الانحطاط، حيث توقف الاجتهاد على مستوى العلوم الدينيّة وسدد النقل على حسب العقل، كم أخذت تتعطل شيدً فشيئ بقية العلوم الأخرى ويتوقف العمل بالكثيرمنه، أو تتجه بتجهدت أخرى كعلوم الأدب وخصة الشعر منه. ولكن مع حلول عصر النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر، بداية القرن التسع عشر، حتى بدأ الأدب العربي يخرج من دائرة جموده والضعف الذي عاشه خـ لال الحقب المضية، فهـ ذا الجمود والضعف اللذان يرجعن بمجملهم إلى المحسنات البديعيّة، وغيرها من وسائل التلاعب بالألف ظ والأحدجي والألفز، ولنذلك فقدت الألفظ الشعرية على سبيل المثل دلالاته ، فلم يعد شعراء هذا العصر يهتمون بدور الكلمة الشعرية المعبرة والموحية والمؤثرة في الإحساس والوجدان، بل كن اهتمامهم منصب على أنواع البديع والتفنن فيه، فزينوا ألف ظهم وزخرفوا أشعرهم بالسجع والجناس ونحوهما، من فنون البديع، حتى كثرت المؤلفت فيه.

فأطلق عليها البديعيات (كبديعة عز الدين الموصلي)، المتوفى 122هـ، و(صفى الدين الحلي، المتوفى)723هـ، و(صالح الدين الصفدي)، المتوفى 711هـ، وغيرهم كثيرون، (8). فمع عصر النهضة هذه اتجه الأدب والنقد الحديث اتجاهات شعرية متنوعة، حددت مذاهب الشعر الحديث، ورصدت اتجاهاته، بأن أطلق عليها النقاد المحدثين (المدارس الأدبية الحديثة). وكان لهذه الاتجاهات الأثر الكبير في بلورة تلك المدارس، التي أسهمت في رد الشعر إلى طبیعته ، وعملت علی تحدید ، مناهجه ومقاييسه النقدية الحديثة، مطبقة بعض نظرياته بما يوافق طبيعة الأدب العربي، وقيمه وتقاليده. هذا وتعد مدرسة "الأحياء والبعث"، أولى المدارس ظهوراً، والتي يعزي إليها هذا التجديد والتطور. (9). وبالتالي فالقارئ للأدب العربي الحديث، يلحظ تحولات أدبية هائلة في جميع جوانب الحياة الأدبيّة والفكريّة والثقافيّة ، نتيجة الوعى الحضاريّ والثقافيّ لدى كثيرمن أدباء ونقاد هذا العصر، حين أنكبوا على دراسة التراث بشكل واع وجرئ، فأظهروا ما فيه من سلبيات وايجابيات، وحاولوا تخليصه من شوائبه التي أدت إلى ضعفه، ودعوا إلى التخلي عن الوجه المسيء للأدب، وإحلال الوجه المشرق والمضيء له، وجعله جسر عبور بينه وبين الحضارة الإنسانية. ومن أوائل من نادى بهذا، (محمود سامى البارودي، وعباس محمود العقاد، وعبد

الرحمن شكري، والمازني ، وطه حسين ، وأحمد شوقي)، وغيرهم ممن سار على نهجهم وخطا خطاهم، مكونين مدارس أدبيت جديدة في الأدب والنقد ، تأخذ بهقاييس ومصطلحات ومناهج عالميّة.) .(10). ومع ظهور هذه المدارس، بدأ النقد العربي، في عصر النهضة يستمد قواعده وأصوله من المذاهب النقدية، ومن جميع المدارس التي نشأت نشأة حديثة عربية كانت أم أجنبية وبأكثر انفتاحاً، وكان المذهب "الغربي" ومصطلحاته ذا أثر بالغ في التأثير، وفي تطور النقد العربي، وخير دليل على هذا هو تكوين المدارس الأدبيّة ونشؤ المذاهب النقديّة. كما أن الفلسفة الحديثة في الغرب كانت أشد تأثيراً في حركة النقد العربي الحديث، من حيث ظهور الاتجاهات الجديدة الواضحة في النقد، علاوة على تأثر بعض النقاد العرب المحدثين، بآراء النقاد والفلاسفة الغربيين.

ومن المدارس الأدبية المتعددة التي تركت بصمات في نهضة الأدب العربي والنقد في تاريخنا الحديث والمعاصر، والتي لا شك بأن شعراؤها ونقادها كانوا متأثرين باتجاهات المدارس الغربية، كالمدرسة "الرومانسية" التي برزت ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، ونادت بتفوق العاطفة على العقل ونادن بالحرية والتعبير، وتقديم الخيال على العقل وتفضيله في التحليل النقدي، والميل إلى وتفضيله في التحليل النقدي، والميل إلى الغموض والأساطير وغيرها (11). وكان

من أبرز مؤسسي هذا التير في الوطن العربي، النقد والأديب خليل مطران المتأثر بالثقفة الفرنسية، ومعه مجموعة من النقد والأدبء، أمثل: (عبس محمود العقد، إبراهيم عبد القدر المزني، عبد الرحمن شكري)، وهؤلاء الثلاثة كنوا مطلعين على الثقفة الغربية ومتأثرين به.

وكن في هذه المرحلة تيار جماعة (أبولو)، بزعامة 'أحمد زكي أبو شادي' الذي ظهر بمصر عدم 1933م. وأبولو نسية إلى (أبولون)، إله الفكر والجمال وهو رب الشعر والموسيقي عند الإغريق، لقد أخذ هذا التيار أساطيرهم التي كانوا يؤمنون به. ومنه أطلق هذا الاسم على هذا التيار، وقد أصدرت هذه المدرسة مجلة أدبية، خُصصت للشعر وبنشر الإنتج الأدبيّ لهذه الجماعة ونشر أفكرهم وآرائهم، وهي أول حركة أدبيّة لتجديد الشعر العربي، والدعوة لنقده في تريخ الأدب العربى الحديث. وفيها قالت خالدة سعيد: (لم نشات مدرسة أبولو، كنت الفكرة الموحدة الجمعة هي الشعر الحق الرفيع، وهو معبر عن الشعور تعبيراً فنيًّ أصيلاً، ولم يكن ابتذالاً ولا احترازاً لم سبقه من الشعر أ.). (12).

كم يخرج تير ثلث يحمل مبدئ ومصطلحت جديدة للأدب العلي، هو تير (الواقعيّة)، الدي يعني، نقد الحية والكشف عم فيه من شرور وآثم، وهذا السكشف هو الذي يظهر الواقع للحية

وحقيقتها الجوهرية الأصيلة الدفينة.). وقد ندى أصحابه إلى البحث عن الذاتيّة والمثليّة، وأول م نشأ هذا التيار وظهر في أوروبا، وهو رد على الرومنسية، حاملاً آراء ومصطلحت وأفكر نقديّة لـلأدب، هدفه ترسيم واقع الحية كم هو عليه دون التدخل الناتي، ومشركة الأدب والشعر للمجتمع مشركة صحيحة وفعالة، وأن لا يجنح إلى عالم الخيال والأوهام، متخذين من القصة المحور الأسس لهذا التيار، وقد انخرط تحت لواء هـذا التيـر (نـزك الملائكـة، وبـدر الـدين شكر السياب، ومحمود حسن حامد)، ولفيف آخر من الشعراء، متخذين من الشعر الحرهدف وطريق لرسم معالم هذا التجه في الوطن العربي، جعلين أدبهم ملازم للمجتمع وحياته في مشكلهم وأحداثهم، كم جاء في قصيدة (الكوليرا) لنـزك و(وهـل كـن حب) لبدر الدين شكر السيب، وشعر محمود حسن ي ديوانيه (لابد وإصرار). (13).

هذا وقد ظهر تأثير معظم المدارس الغربية في النقد والمصطلح لدى النقد العصرب والحركة النقدية العربية في تريخت الحديث والمعصر، كالرمزية، والبرنسية، والسريائية والوجودية.

ملاك القول هنا:

إن النقد الأدبيّ العربيّ الحديث والمعصر بدأ، يصدر أحكم نقديّة نظريّة، على النص الأدبي، مبديّ رأيه وفق

مقاييس أوليّة توافق الطبيعة الانسانيّة والفطرة والحس والتذوق الجمالي الذاتي والحدسيّ، وتدور في معظمها حول ما تراه العين، وتسمعه الأذن، ويتذوقه اللسان، أو يشمه الأنف، أي بها يمكن إدراكه عموماً بالحس. (14). وفي كتب النقد أمثلة مليئة بمثل هذه الأحكام، نقف عند واحد منها كتحاكم "الزبرقان بن بدر"، و'عمر بن الأهتم" و"عبده بن الطبيب"، و'المخبل بن "، إلى "ربيعة بن حذار الأسدى". ففي الشعر أيهم أشعر، قال للزبرقان (أما أنت فشعرك كلحم أسخن لهو أنضج فأكل، ولا ترك نيئاً فينتفع به، وأما أنت يا عمرو البصر، وإما أنت يا مخبل، فإن شعرك قصر عن شعرهم، وإما أنت يا عبدة فان شعرك كمزادة أحكم خوزها ، فليس وغير ذلك. تقصير ولا توطر) .(15).

وهكذا كانت معظم الأحكام

الهوامش:

univ-tlemcen.dz - المصطلح التقدى - 1 https://elearn.univ-tlemcen.dz > resource > view . PDF

- 2 المرجع نفسه.
- 3 في مفهوم المصطلح وعالقته بعلم المصطلح(المصطلحية).

الدكتور: عبد الحميد بوفاس، جامعة عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر - فوزية سعيود ، طالبة دكتوراه ، جامعة الإخوة منتورى قسنطينة المجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية. 18/8/ 2020

4 - الويكيبيديا.

The concept of the term and its relation to Terminology

النقديّة تصدر من هذا القبيل، أي لا تخرج

عن الدوق الفطري والملاحظة السيطة

والنظريّة الجزئيّة، وهي مطبوعة بطابع

الارتجال. بيد أن هذا النقد لم يدم على

حالته هذه عندما نظر النقاد فيما بعد

بالنظرة الشاملة والمتكاملة إلى النصوص والأساليب، ودراستها دراسة تحليلية قائمة

على المناهج والمقاييس والمصطلحات

النقدية، عمادها النوق والمنهج والتركيب الثقافي والفكري واللفوي، وبعد أن اتسع

النقد وتشعبت مباحثه، وتنوعت اتجاهات

النقاد لتشمل النقد اللغوى، ونقد الألفاظ

الشعرية ومعانيها، ونقد الأخطاء النحوية

والصرفيّة والنقد البلاغيّ، والنقد الدينيّ

والفنيّ والفلسفيّ والفكري الذي تتاول البعد الطبقيّ والاجتماعيّ بشكل عام

- 5 البيان والتبيين ج1 ص139. تحقيق حسن السندوبي. مكتبة هنداوي.
 - 6 المصطلح النقدي مرجع سبق.
 - 7 المرجع نفسه.
- 8 تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق د/ الهادي امحمد محمد السلوقي / جرمعة الزاوية ليبيا https://drive.uqu.edu.sa_/mabagazi files.
 - 9 المرجع نفسه.
 - 10 رامز الحوراني -1992م ، نشؤ النقد والأدب وتطوره ج1 ص211.
 - 11 جبور عبد النور ، 1981م ، المعجم الأدبى ، ص232.).
 - 12 خالدة سعيد ، 2979م ، حركة الإبداع ، ص13.
- 13 طور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق د/ الهادي امحمد محمد السلوقي /
 جامعة الزاوية ليبيا المرجع نضمه.
 - 14 محمد زغلول سالم ، تاريخ النقد العربي ج1 ص33.
 - 15 بدوي طبانة ، 1972م ، دراسات في نقد الأدب العربي ، ص 13.



التناص محاولة لتحديد المفهوم

عدير فائز إسماعيل

شاعر وباحث سوري

وفد التناصُّ إلينا بوصفِهِ مصطلحاً حديثاً صاغَهُ النقّادُ الغربيُّون، بدايةً مع (باختين) وتأسيساً على يد (كريستيفا) مروراً بـ (جيئيت)، وغيرِهم، فتعدَّدت التعريفاتُ الخاصَّةُ بـه، وتباينَـتِ الآراءُ في حـدودِهِ ومـداه، وذلـك نتيجـة الاختلافِ في ترجمتِهِ إلى اللغةِ العربيَّةِ، وعدم الاتّفاقِ على طريقةِ توظيفِهِ في النصوص الأدبيَّة،

ولكنَّ المتَّفقَ عليه على وجهِ العمومِ أنَّ التساصَّ يكشفُ عن تفاعلِ الأنظمةِ الدلاليَّةِ والعلاقاتِ الضمنيَّةِ بينَ مجموعةٍ من النصوصِ المتفرِّقةِ، وتكونُ مهمَّةُ القارئِ هي – فضلاً عن تفكيكِ النصُّ إلى مجموعةِ النصوصِ المختلفةِ التي تكوَّن منها– أن يستعملَ ثقافتَهُ وإبداعَهُ في استخلاصِ جماليَّاتِ التناصُّ الذي يفتحُ النصَّ على مجموعةٍ من المعاني المتعدَّدةِ التي تُسهِمُ في مجموعها – إن أضفنا إليها قراءاتٍ أخرى لقرَّاءٍ آخرين – في بناءِ صورةٍ أكثرَ اكتمالاً للنصُّ الأصليَّ.

وعلى العموم فإنَّ مفهومَ التناصُّ على المرغم مِن أَنَّهُ نَشَا فَي رحم البنيويَّةِ إلا أَنَّهُ يُعَدُّ مَعَلُقاً بمرحلةِ ما بعد البنيويَّةِ، حيثُ يعكنُ عدُّهُ مفهوماً تفكيكيّاً بامتياز، فالتناصُّ تم تأسيسُهُ كمصطلح حديث على يدر البنيويّين، ولكنَّهُ تبلورَ بصورتهِ الواضحةِ على يدر المدرسةِ الواضحةِ على يدر المدرسةِ النقكيكيَّةِ ومنظَّريها من أمثال (بارت)

و(ديريدا) وغيرهم، وقد تعلَقَ مفهومُ التناص تعلَقً مفهومُ التناص تعلَقًا كبيراً بنظريًات تفكيكية مثلُ "موت المؤلّف" و"نظريَّة التلقي" التي أسهمَت من خلال ارتباطها معه في الوصول إلى فهم خاصً ومحدَّد للتناص يُبعِدُهُ عن ما شابهَهُ من المصطلحات القريبة منه، التي قد تبدو للوهلة الأولى متماهية معه، التي كالاقتباس والتضمين والسرقة وغيرها،

هذا التمهي الذي جعل كثيراً من النقد والدارسين يُخطِئون في فهم المصطلح الذي يتعلَّقُ أسسب بلخفي من الدلالات، والبطن منه، أكثر من تعلَّم بمد هو واضحٌ ومُشرٌ إليه بطريقة عمديَّة.

ثمَّ جاءَ(رولان برت)(1) الذي استطعَ أن يطوِّرَ أفكرَ(كريستيف) حولَ التنصِّ من خلال نظريَّةِ النصِّ التي قدمَ بلكشْفِ عنه، إذ أكَّدَ فيها عدَمَ وجودِ نصُّ جديدٍ على نحو تم، وإنَّم تظهرُ الجِدَّةُ في النصِّ عن طريق إعددة تشفير الرموز والاستشهداتِ الـتي يتكوَّنُ منهـ الـنصُّ بطريقة جديدة، ففي نظريَّة النصِّ (2) لِ (بررت) يقرر أنَّ النصَّ هو إعدة توزيع للُّفةِ، وكلُّ نصُّ هو نسيجٌ جديدٌ من ا استشهدات سبقة، ولكنَّ التَّصيَّةُ التَّي هي قدرُ كلِّ نص بتعبيرِهِ لا تقتصرُ حتماً على قضيَّةِ المنبَع أو التأثير، فالتناصُّ مجالٌ عــم للصيع المجهولة التي يندر معرفة أصلِهِ ، والمناصُّ هو حقلٌ شاملٌ من الصيعَ المجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه، استشهدات غيرُ واعية أو آليَّة، قُدِّمَتُ من دون أن تُوضَعَ بينَ قوسَينَ (3)

وكأنَّ (برت) يرفغُ مصطلَحَ التّـصِّ فوقَ مستوى الإحالاتِ المبشرةِ ممَّا عرفهُ العـربُ في سبقِ عصرهِم كلاقتبسِ والتضمينِ والسلبِ والسلخِ وغيرها من المصطلحاتِ التي تدخلُ في باب السرقاتِ الشعريَّة، فلتناصَّتُ عندَهُ هي استجلاباتً

لا شعوريَّةٌ عفويَّةٌ، مُقدَّمةٌ بلا مزدوجَين، وهذه الاقتبست والاستشهدات السبقة ليجبُ أن تصبَّ في النصِّ بصورةٍ تمنحُهُ وضع الإنتجَّ وليسَ إعدة الإنتج (4)، بمعنى آخر أن تكونَ ذائبة في النصِّ بطريقة لا إراديَّة تخدمُ معنهُ، وتحوِّلُهُ من كونِه منتوج قصراً على قراءةٍ واحدةٍ إلى إنتج متجدّدٍ ومستمرٌ لا ينضبُ عطؤهُ.

وعليه ننفي قصديَّة المؤلِّفِي في الستجلابة لهذه الاقتبست بوسب براي (برت) المعلَنِ بتوصيفِه كستشهدات غير واعية، وجعلُ النصِّ المتنص مسحة متكملة وواسعة من صيغ لم يعرَف أصلُه بل تسرَّبَت إلى النصِّ من ذاكرة المؤلِّف من دونِ تعمُّر منه، أو على نحو أكثر دقة من دونِ وعي منه بهذه الاستشهدات التي تتخيلُ في نصّه كالشمس يوم طلوعه بلاسي عنه ، وتختلف طبيعة رؤيته بالأسين في من متلق لأخر بحسب مواكثة حصيلتُه المعرفيَّة من اكتشفه.

ونقفُ هن قليلاً للكلام عن الإنتجيَّةِ النتي أشرَ إليه كلُّ مِن (كريستيف) و(برت)، والتي تعني منْحَ النصوصِ القديمةِ تفسيراتِ جديدةً من داخلِ النصِّ الجديد، فلاستشهداتُ السبقُ ذكرُه لا بدَّ أن تذوبَ وتتفعلَ مع بعضِه لتعطيَ معني جديدةً، يتمُّ توظيفُه مجتمعةً لتُتجَ المعني والدلالاتِ الجديدةَ التي تجعلُ النصَّ قابلاً للقراءاتِ المُتعددةَ والمختلفةِ، بحيثُ لا توجَدُ للقراءاتِ المُتعددةَ والمختلفةِ، بحيثُ لا توجَدُ

قراءةٌ نهائيَّةٌ للنصِّ، بل تنطورٌ القراءةُ في كلِّ مرَّةٍ تظهرُ فيها قراءةٌ جديدةٌ وكأنَّ النصُّ أصبحَ حقلاً ممتداً لا نهائيًّا من القراءات، لا يتمُّ فيه البحثُ عن الحقيقةِ المطلقة، بل فقط الكثيرُ من المُتمّةِ في أثناءٍ اكتشاف قراءات جديدة، ثم هدمها لصالح قراءات جديدة أخرى، وبدلك نستطيعُ أن نقررٌ أنَّهُ "لا تكمنُ خصوصيَّةُ التناص في الكشف عن ظاهرة جديدة، لڪ ن في اقتراح طريقة جديدة في التفكير."⁽⁵⁾ طريقةٌ جديدةٌ فاعلةٌ تجعلُ مِن القارئِ شريكاً في إبداع النصِّ مِن خلال سعيهِ إِلَى التّناصَّاتِ العفويَّةِ التي يحفلُ بها النصُّ، هذا النصُّ الذي أصبحُ كائناً حيًّا متفاعلاً مع قرَّائِ وحافلاً بالإنتاجيَّةِ والتحديد.

والقارئُ هو الذي يعوَّلُ عليهِ في مفهوم التناصِّ، ولا تُعتَبَرُ القراءَةُ مرتبطةُ بإدراكِ استشهاداتِهِ كلُّها بحسبِ(بارت)، ولكنَّهُ في الوقت ونفس في يؤكُّدُ أنَّ الإلمامَ بالاستشهادات يجمَلُ القراءُةَ مختلفَةً. فالقدرة على التقاط الاستشهار المخفي اللاواعي في النصِّ وتأويلِهِ يمنحُ القراءةُ بُعداً جِديداً ممتِعاً وأكثرَ فاعليَّةً ويبعثُ على اللذَّةِ، ولكنَّ هذا الأمرَ ليسَ ضروريًّا في عمليَّةِ ولوج النصِّ التي تسمحُ بها أيُّ قراءة، وعليه يبدو تلقُّي التناصِّ إذَن احتماليًّا بالضرورةِ، لأنَّ جعلَـهُ ضروريًّا يشيدُ لقراءَةِ عالمةِ ذاتِ نموذج ومعيار، مما يُعرِّضُ التناصُّ لأن يتخلَّى تماماً عن كونِهِ

ثراءً محتملاً للقراءة، بل "يجعلُ منه إلزاماً قد يعرِّضُ الولوجَ للنصِّ للخطر". (6)

فالتناصُّ بهذا القول حالٌ طبيعيَّةٌ يتلقُّاها القارئُ من بين ثنيَّاتِ النصِّ من دون قواعد مسرفة في التعقيد، لأنَّ التناصُّ شراءً محتَمَلٌ متفاوتٌ للقراءَةِ، يختلِفُ مِن قارئ لقارئ، هذا القارئُ الذي هو محورُ مفهوم التناصُّ، والذي يحاولُ القيامَ بالكتابَةِ على النصِّ من خلال ما يستحضرهُ في ذهنيه من احتمال في تلقِّي التناص وتأويله بالشكلِ الدي يرتئيه، "فتسجيلُ أثر نصِّي مهما كانَ قدرُ وضوحِهِ، قد يُفسِحُ المجالُ لكتابة غير مُباشرَة، ويعودُ للقارئِ ليس فقط فك حضور المتناص، لكن أيضاً تأويل آثاره"(7).

وتناول (إمبرتو إيكو) التناصُّ مِن وجهة نظر تركِّزُ على القارئ ففي كتابه "دورُ القارِيُ" وضَّحُ أنَّ "القارئُ يتحمَّلُ العبءَ الأكبرية فك رموز النص، واستحضار تناصاته الغائبة، أو استتباط شيفرات تناصاته الحاضرة، ليصبح النص خليطاً من سمَّاهُ(إيكو) بالمشي الاستنباطيِّ، أو المشي خارجُ النصِّ، معتبراً أنَّ التاصَّ مهمَّةً حصريَّةٌ بالقارئ، ومن ثمَّ فالرؤيةُ التناصيَّةُ تختلفُ وتتعدَّدُ بِاختلافِ القرَّاءِ وتعدُّدهم ما بهنحُ النصَّ التأويلاتِ اللانهائيَّةِ.

فالقارئُ في هذه الرؤية للتناصِّ لم يعدُ متلقيًا سلبيّاً مستهلِكاً، بل أصبح عنصراً فاعِلاً إيجابيّاً مُنتِجاً مُشاركاً في كتابةِ

النصِّ، ولكنْ هن يجدُرُ بن التفريقُ بينَ عملِ التلقيق بينَ عملِ التلقي من حيثُ البنيةِ اللسنيَّةِ اللفويَّةِ الظهرَّةِ التي يكونِهِ الظهرَّةِ التي يكتفي القرئُ فيه بكونِهِ متلقيّدً، وبينَ البنيَةِ الدلاليَّةِ للنصِّ التي تحملُ معنى التفعليَّةِ الإيجبيَّةِ السبقَ ذكرُهُ.

وتكمنُ أهميَّةُ استتر التنص وبعدهِ عن المبشرةِ والقصديَّةِ فِي أنَّ مسيدعي تنصريحاً وظهريَّ إلَّمس يتعلَّقُ فِي تنصَّ صريحاً وظهريَّ إلَّمس يتعلَّقُ فِي حقيقة الأمرِ بالنمطِ الاستهلاكيِّ فِي القراءةِ والتلقي، لأنه يقضي تمماعلي الإنتجيَّة، فهو لا يتطلَّبُ أيَّ تفكيرمِن القريئِ سوى إدراكِ إلى لهذا الاستدعاء الموسوم بالكثير مِن اللافت تب التي تُشيرُ اليه بدءًا مِن الوضوح وليس انتهاء اليه بالموامِش، بينم من الوضوح وليس انتهاء يُعمِلُ عقلهُ في التراكيب النصيية ليبدع في عمراءة جديدة للنص تمللُ الفراغات السيقة، ويهيينُ لقراءة خرى تزيدُ النص المقروءَ غنى.

ونتوقف مع (سومفيل) الذي يسرى أنَّ تنبُّوَ (كريستيف) بمستقبَلِ مفهوم التنصيَّةِ كنَ واضح بأنَّ هذا المفهومَ لن يتوقَّ فَ عن تلقِّي آراءَ تصالحيَّة وتوفيقيَّة ووفيقيَّة ووفيقيَّة بالذين أسرعوا إلى وفي تعبيد الكتَّب الذين أسرعوا إلى تبنيه أ(9)، وكيف تخلَّب عنه فيم بعد لصلح مصطلح التقلية، عندم قلَت أن ان نوثر مصطلح (التقلية) على هذا المصطلح (التقلية) بمعنى مبتذل ((10)).

وقد حصل ذلك عم 1985م نتيجة شيوع المصطلّح بين المُنظِّرين، وحصرهِم التنص بمفهوم نقط، بمفهوم نقط، وانحرافهم به عن المقصد التي تبنَّه (كريستيف)، واكتشفته في أثناء متبعة عملها عليه، ومنهم (تودور وفوريف تير واريفيوجينيت)

فقد عدَّ (جينيت) النصَّ نصاً جمعاً شملاً للمُقدِّمتِ والاستشهداتِ والهوامشِ إضدفةً إلى النصّ، فعملَ بذلك على توسيع مصطلح التنصصِّ وتقديمه في صورة فضفضة تحوي ما ليسَ فيه، فهو يُحولُ من خلالِ مُتعليتِهِ النصيَّةِ رصندَ جميع العلاقتِ الخفيَّةِ والواضحةِ بينَ النصِّ وغيره مِن النصوصِ، وهذه المتعليتُ النصيَّةُ مِن النصوصِ، وهذه المتعليتُ النصيَّةُ والوجودِ اللغويِّ مِن المُحكِلِ الحضورِ النصيِّةُ والوجودِ اللغويِّ مِن المُحكِةِ وإلى الاقتبسِ والاستشهدِ والمُعرضةِ وغيره...

ونجدُهُ يعرِّفُ التص بأنَّهُ علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. بمعنى، عن طريق الاستحضر، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر: بشكله الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديم في الاستشهد... (12) وهذ يبدو جليَّ نروغُ (جيرار جينيت) إلى العلاقت الواضحة والقصديَّة في كلَّ العلاقات الواضحة والقصديَّة في كلَّ من متعلية وهو التص ، ومخالفته لكلَّ من ببحثِ وهو التص ، ومخالفته لكلَّ من (بختين) و (كريستيف) و (برت) في م

سبقَتْ الإشارَةُ إليهِ كلَّه، فهو بذلكَ كمَنْ يأخذُ الثوبَ مِن صاحبِهِ ويُلبسُهُ لآخرَ، ويعاملُهُ معاملةً صاحب الثوب الأصليِّ، فقد وضَعَ (جينيت) المصطلحَ في غير موضعِهِ، وأدخل فيه ماليس فيه، ممّا دعا (كريستيفا) للتخلِّي عن هذا المصطلِّع في النهايَةِ حانقةُ من العبُّثِ الذي أصابَهُ، وعدُم الدقَّةِ فِي التعامَلِ معَهُ، وأستطيعُ القولَ عدمَ احترام جهدها في تحديده وبيانه، الأمر ً الذي شُكِّلُ مفارقةً غريبةً في التعاطي مع المصطلِّح، حرفتُ عن مفهوم إلأصليِّ، وخلطَّتُهُ مع مصطلحاتٍ أخرى أبعد ما تكونُ عن معنى التناصِّ، 'والحقيقة أن كريستيفا نفسها غيرراضية عنهذا المصطلح بسبب اختلاطه بتلك المصطلحات ولكنها وجدته قد شاع شيوعاً كبيراً بعد أن سكّته، فمضت في استعمالها له مع تحفظاتها عليه (13)".

فوجودُ التناصِّ فِي أَيِّ نَصِّ هُو أَمرُّ حَتميًّ لا مفرَّ منهُ، ولكنْ يختلفُ كشفُ كشفُ هذا التناصِّ بينَ قراءة وأخرى، فالتناصُّ واقعٌ لا محالةً، إنْ ثم يكنْ في المعنى ففي الله ظِ أو الأسلوب أو البناء الله ويِّ للنصُّ السابقِ المُتعدِّد والممتدُ تاريخيًّا بأشكالِ لا حصر لها، لذلك نستطيعُ القولُ إنَّ التناصُّ لا بدَّ أن يتعلَّقُ بجماليًّاتِ التلقي التي تُعطيهِ صفَتهُ العشوائيَّةُ المُعتمِدةً في الأساسِ على القارئ ودرجة ثقافتِهِ.

وإذا توجهنا إلى النقد العربي نجد بعد قراءَ ومُستفيضة لمعظم الآراء النقديَّة العربيَّة

في نظريَّةِ الْنَسَاصِّ -البتي صاحبَها غالباً الكثيرُ مِن التخبُّطِ والاختلافِ في تحديد مفهومهِ - أنَّ تلكُ الآراء لم تخرُّجُ إلَّا نادراً عن اتِّجاهَبن؛

الأوَّلُ: هـو الاتَّجاهُ الأصوليُّ العربيُّ الدى يمسعى دائماً لإثبات تضوق الدات العربيَّةِ وأسبقيَّتِها في جميع المجالات، فالتناصُّ برأي ممثِّلي هذا الأتجاء مفهومٌ عربيٌّ بامتياز، تكلُّمُ عليهِ كبارُ علماءِ اللغةِ العربِ مَنْ لا زمنِ طويلٍ، وعدُّ النقَّادُ المرّبُ الممثّلون بهذا الأتّجامِ أنَّ النقد الغربيَّ لم يُضِفْ لموروثِنا الثقافِ إلَّا العصريَّةَ فِي المصطلّع "ثوبَ العصرانيَّةِ المبهرَج "(14) بتعبير مرتاض، والشكلةُ الواضحةُ هنا أنَّ هؤلاء النقَّادَ قاموا بردِّ التَّاصِّ إلى ما دعوهُ بأصولِهِ العربيَّةِ من دونِ فهم لحقائقَ جدُّ دقيقة عاصرت ولادة المصطلّح في النقد الغربيِّ، ومنها النظريَّاتُ اللسانيَّةُ الحديثةُ والتطورُ السريعُ الذي لحِقَ بعلم الدلالةِ السيميولوجيا والبنيويّة والتفكيكيّة وغيرها من نظريَّاتِ ما بعدَ الحداثةِ.

وبالنسبة إلى الاتّجاو الثاني: فهو الاتّجاهُ الدّي اعترَفَ بخصوصيّة النتاصِّ كاحمر المفهومات المُعاصِرَةِ الدقيقة. ولكنَّ الخطأ وقع في فهمهم لحدود المصطلّح وبنياتِ الأساسيّة. والملاحظُ اعتمادُ أغلَب نقادنا العرب على رؤية (جيرار جينيت) وفهمه للمصطلّح، ونعتقدُ أنَّهُ مِن هنا حدَثَ هذا التخبُّطُ كلَّه في النقير العربيّ لتحديد مفهوم وحدود مصطلّح التاص، كما

سنلاجِظُ أنَّ الجهودَ النقديَّةَ العربيَّةَ لتحديدِ المُصطلَحِ اصطدَمَتُ دائم بجدارِ سميكِ من منهجيَّةِ السنفكيرِ العربيِّ القَّنَمةِ على منهجيَّةِ السنفكيرِ العربيِّ القَّنَمةِ على الحضورِ الحدِّيِ للمؤلِّف، أي النزوعُ نحوَ الشخصنَةِ مِن دونِ فهم استقلاليَّةِ النصِّ الأدبيِّ عن مؤلِّفِهِ، ولذلك نجدُ كثيراً من تقسيمتِهم للتنصِّ تعتمدُ بصورةٍ أو بأخرى على مد دَعَوهُ به التنصِّ الواعي أو الصريح على مد دَعَوهُ به التنصِّ الواعي أو الصريح أو المبشر ويقصدونَ بهِ ما ألمَحَ إليهِ المؤلِّفُ أو أشرَ إليهِ عن عمد ووعي مُسبقِ منهُ.

وعلى الرغم من طغين الاتجهين السبقين إلا أن ذلاحظُ جانباً ثالثاً عالَجَ التناصَّ على نحو مُختلِفٍ عن الأصوليَّةِ والانبهار بالحداثة الغربية، بال بتدقيق شديد في جدور مفهوم وطبيعة وضعه كمصطلّح من خلال المؤسسينَ له، إذ نجدُ الـدكتورَ خليـل الموسـي الـذي فـرَّقَ بـينَ السرقةِ والتَّصِّ على مستوى القصديَّةِ، كذلكَ الدكتورُ عبد النبي اصطيف الذي يُشيرُ صراحةً وعلى نحو دقيق إلى أنَّ مُصطلَحَ التنصِّ رغْمَ حداثة عهد النقد المُعاصِر بهِ، فإنَّهُ في الحقيقة يصبف ظهرةً قديمةً قِدَمَ الكِتبَةِ عن الأدبِ نفسِهِ ، أو قِدَمَ النقدِ الأدبيِّ ذاتِهِ، وربَّم كنَ قِدَمُ هذه الظاهرة هو المسؤولُ عن سوء الفهم واسع الانتشار للمصطلَح، واختلاطِ في أذهن الكثيرين من النقد المعصرين من العرَبِ وسواهُم بمفهومت أخرى كلتأثير والاقتبس والتضمين والسرقت، وغير ذلك من المصطلحات التي قد تبدو في ظهرها

قريبة الصلة به، ولكنّه في جوهره بعيدةٌ غية البُعر عنه.

فالتناصُّ بوصفِهِ مفهوماً لم ينشأ فجأةً في النقدِ الغربيِّ على يدِ(كريستيف)، ومِنَ السنداجةِ القولُ إِنَّهُ لم يكن موجوداً في الدراست النقديَّةِ العربيَّةِ والغربيَّةِ القديمةِ، وهن يستدعى المقامُ القولَ بأنَّ النقَّادَ العربَ القدامي أبدعوا ضمئنَ سيدقِهم الزمنيِّ في تأسيس ثقافة نقديَّة بهرَّة في أبواب السرقات وأنواعها على سبيل التخصيص، وكنَ عندهُم إبداعٌ نقديٌّ واع دلُّتُ آثرهمُ عليهِ، فبنُ طبطب والجرجني وابن رشيق وغيرُهم من البلاغيِّين العرب الذين نقلوا الوعيَ البلاغيُّ العربيُّ مِن دائرتِهِ الضيِّقَةِ في مفهوم السرقات إلى فضوم رحب يستحسنونَ فيهِ للَّحق فعلْلهُ على السبق إن جوَّدَ المعنى وحسَّنَهُ وأضفَ إليهِ، استمرُّوا بلدوران في دائرةِ المؤلِّفِ وم فعلَهُ، وإنْ حولَ بعضُهُم كلجرجاني التخفيفَ من سطوَةِ المؤلِّفِ على النصِّ، إلَّا أنَّه محولاتٌ تبقى مرهونة بالسياق النرمنيِّ لها، فالنقدُ العربيُّ القديمُ كم غيرُهُ من العلوم التي أنتجَتْه حضارَتُ في فترة ازدهارها، لبنة في بِنهِ الحضررةِ الإنسانيَّةِ، لأنَّ الثقافَةَ النقديَّةَ العربيَّةُ لا تتمتَّعُ بصفّةِ الكمال حتَّى لا نستطيعَ أنْ نضيفَ عليها شيئًا ، ولكنَّها عقدةُ التقديس عندن التي فوَّتَتُ وتفوِّتُ عليد الكثيرَ.



الهوامش:

- (1) كان بارت أستاذ كريستيفا وقد استفادت من أفكاره في تأسيسها للمصطلّح، ولكن كلامنا لا يعني أسبقية في الزمن أو العلم فقد كان الوسط الثقافي والنقدي الأوروبي في تلك الفترة يعيش حال مخاص حول العلاقات النصية انبثق منها مصطلح التناص على يد كريستيفا.
- (2)البقاعي، محمد خير. (1998). دراسات في النص والتناصية. حلب: سورية. مركز الإنماء الحضاري من: 38.
- (3) التالي، ب،غ. (2012). مدخل إلى التناص. ترجمة عبد الحميد بورايو. دمشق: سورية. دار نينوي. ص: 16.
 - (4) البقاعي، مرجع سابق، ص: 39.
 - (5)ئاتائى، مرجع سابق، ص: 13.
 - (6) ئاتائى، مرجع سابق، ص: 27.
 - (7)ناتالي، مرجع سابق، ص: 7.
- (8) الزعبي، أحمد. (2000). التناص نظرياً وتطبيقياً. عمَّان: الأردن. مؤسسة عمّان للنشر. ص: 16.
- (9) سومفيل، ليون. (سبتمبر، 1996). التناصية، ترجمة: واثل بركات، مجلة علامات في النقد. مج: 6، العدد: 21. ص ص: 234 258. جدة: المملكة العربية السعودية. الفلاح للنشر والتوزيع. ص: 236.
- Introduction aux etudes litteraires, methods du lexte, ed, duculot, Paris المزيد ننظر في المناعد (10) (10) Gembloux, 1987, pp 113-131.
- (11) عزام، محمد. (2001). النصال غائب تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: سورية. اتحادالكتابالعرب. ص: 38.
- Gérard Genette, Palimpsestes la littérature au second degré 1ère publication. Ed. Du (12) Seuil 1982.
- (13)اصطيف، عبدالنبي. (حزيران، 2016). التناص القرآني في الإنشاء الشعري لأبي مسلم الباهلاني مقدمة منهجية ونماذج تطبيقية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج، 89، العدد: 2. ص ص: 371 404. دمشق، سورية. مجمع اللغة العربية. ص: 372.
- (14) مرتاض عبدالملك. (مايو، 1991). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص. مجلة علامات في النقد. ج: 1، المجلد الأول. ص ص: 69 92. جدة: المملكة العربية السعودية. النادي الأدبي بجدة، ص7.



بين النصّ الأدبيّ والنصّ النقديّ ومصطلحاته

أ. غسان كامل ونوس

تتوزع أهمية النقد الأدبي الكتاب أصحاب النتاجات الإبداعية؛ بمختلف أجناسها، والمتابعين بمستوياتهم المتفاوتة، وتتُصل الممارسة النقدية بقدرة الناقد على الدخول إلى مسامات النص المتناول، والتحرك المتقري في مفازاته ومعابره المنظورة والمستترة، وقابلية هذا النص للتخويض في أحيازه القريبة والبعيدة.. ومن الطبيعي، أن مردود هذا النقد، لدى المتلفين، يعود إلى اهتماماتهم، وقدراتهم على الفهم والتفهم، واستعداداتهم لتطوير ذائقاتهم الأدبية، وإغناء أرصدتهم، وانفتاحهم على نصوص إبداعية، قد لا تكفي مدياتهم بأبعاد معارفهم واستطالاتها لفك عراها، ونثر عبيرها؛ ونصوص نقدية، لا تقف عند حدود مداركهم واستطالاتها لفك عراها، ونثر عبيرها؛ ونصوص نقدية، لا تقف عند حدود مداركهم واستناجاتهم، ولا تنتظر وصوفهم؛ ربّما.

لكن الأمر لا يتوقّف - دائماً، وحسب - على إمكانيّات الستقبلين، وأريحيّهم في التفاعل مع ما يُنشر؛ قراء، أو تبويناً، من أدب، ونقد، يُنشر؛ قراء، أو تبويناً، من أدب، ونقد، والتعامل مع العناصر الظاهرة، وتلك التي يمكن أن تُكتشف، من قبل هذا الناقد أو ذلك؛ بل إنّ النص النقديّ ذاته، يمكن أن يكون بخيلاً وعسيراً ومغلقاً؛ وقد يتزيّد على النص الأدبيّ ضبابية وعتمة؛ ومن المكن أن يكون هذا ناجماً عن عدم فهم المكن أن يكون هذا ناجماً عن عدم فهم

النص الأدبي غير الشفاف أصلاً، ومحاولة الناقد: كما الناص، التهويم والتعويم؛ تهرياً من الاعتراف بالعجز، أو بأنّ النص لا يحمل تلك القيمة؛ لأنّ صاحبه مشهور ومنظور ومقرب وقد ينتج عن عدم قدرة الناقد على صياغة ميسترة للأفكار المستنجة من النص المدروس؛ لأنه مولع باستعمال أنوات وعناصر وعيارات ومفردات غير مألوفة، والأمر هنا يختلف؛ ربّما، عن أنوات الكاتب، التي قد يتميّز ربّما، عن أنوات الكاتب، التي قد يتميّز

بها. في تحويمه، وتطوافه، وتحليقه عاليا، أو غوصيه عميقاً، فعوالم ومعالم وكائنات ومكنونات، قد تتكثّف له، من خلال موهبته وانتثاراتها ، وقد تفرض هذه العناصر ظلالها وتردداتها على الناقد، وتهيمن عليه، وتأسره، فلا يستطيع الافلات منها. لكنّ هناك قدراً مهمّاً من المسؤولية، يقع على الناقد الوسيط المختار من نفسه أو من موقعه ودوره، أو بتكليف من جهة مهنمة، بين النصّ وفهمه وفاهميه، ومن المهمّ أن تكون الرسالة ساسة مستساغة مستعذبة، وهي تستغور مكنونات النصّ، وتُنشى، وتنتشى، بما تكتشف، ويتكشف لها، ممّا يكتنف العبارات والكلمات والأشكال، التي خطّها المبدع في لحظات إشراق وتجلّ وتماو واندغام...

ومن المفيد أن يُظهر الناقد خبرته ودربته في هذا المجال، ولا بأس من التعريج على سعة اطّلاعه: بمقاربته ما قرأ في النصّ، الذي يدرس، مع نظريّات ومدارس وتجارب عالميّة، ولا ضير في أن يستعمل بعض المصطلحات النقديّة، التي تفيده في مسعاه النبيل، وتدلّل على ثقافته وإمكانيّاته، وتشري ذخيرة الكاتب والقارئ بها، ولكنّ الخطأ الجسيم، يظهر والقارئ بها، ولكنّ الخطأ الجسيم، يظهر في المبالغة في هذا، والمغالاة في الاستعراض؛ بدلاً من التمحيص، ويحمّل النصّ الدارس وقارئه أكثر ممّا يحتمل؛ بإغراق مقاربته النقديّة بالمصطلحات؛ تلك التي قد لا تنطبق النقديّة بالمصطلحات؛ تلك التي قد لا تنطبق

على ما يُدرس، ويحاول ليّ عنقها أو قوام النصّ وكيانه، من أجل هذا؛ فتتقلب القضية على صاحبها، وعلى الكاتب والمتلقي، والمشهد برمّته؛ فلا صاحب النصّ استفاد من الدراسة، ولا القارئ استغنى من العملة العصية على الصرف، ولا المصطلح لاقى الصدى الحسن والمستحسن، وأدّى ما يفيد به، ويستفيد منه. وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي تكون مبالغة من قبل الناقد في استعمال المصطلحات، هناك مبالغة من قبل بعض القرّاء في النفور منها، والتنكّر لها؛ لعجز واستعصاء وتكاسل وتقاعس؛ ربّما!

والمصطلح سلاح ذو حديّين: بل مجموعة من الحدود: فقد يدلّ على زمن ما، وحيّز ما، ومعنى ما، مفارق أو مباعد، ومبتعد، وقد يكون فيه وحوله ما فات أوانه، وتجاوزته الدراسات والممارسات؛ ربّما، وصارت هناك مصطلحات أخرى أكثر مناسبة ومحايثة:

كما يمكن استعمال مصطلحات في غير مكانها: نتيجة إشكال في فهمها، أو ترجمتها، أو تأخّر في وصولها إلينا، وشح في تفسيراتها، وما تكتنفه، وتكتنزه، وما يمكن أن تصل إليه مسابيرها: ولا سيما أنّ غالبيّة المصطلحات أجنبيّة: لأنّ إنتاجنا - للأسف - من المعرفة والدراسات الأصيلة ما يزال محدوداً، وما زلنا نعتمد على منتجات الغير، أو تقليدها، أو التفاخر بالفرنجة والتغريب:

كم أنّ بعض المصطلحت إشكاليّة في الأصل والاستعمال، وله أكثر من مدلول، حسب البلد، الذي ظهرت فيه، وانتشرت، واستقرّت، وحسب نغته، ومستوى النقد والأدب فيه وانتقالها إلى ما هو أوسع: كم أن هنك مصطلحت: ربّم، تكون قد تداخلت زمنياً ومعرفياً، ومنها ما لم يَقراً تماماً، وبقي في حيّر التجريب والتساؤل: نتيجة تحوّلات في العناصر، والرؤى، والاقتراحات والاشتقاقات، حسب الجنس المعرفيّ، الـذي تستعمل فيـه. ويفترض ألّـ ننسى أنّ هنك مصطلحت، تتطلّب قدراً مهمًّ من الانفتح والأريحيّة في التعامل مع أفكر ورؤى ونصوص: منهم مع يحمل صفت التبجيل والتقديس: فهل نتجرّاً: على التعامل بها، ومعها، بطريقة مشابهة ونصوص مقربة، وبيئة مختلفة، أم نداور به، ونناور، حتّى نخفي كثيراً من تردّدن، وبعضاً من ميّزاته وتجوزاته المهمّة ١٩ ومن النشد من يبقى أسير مصطلح بعينه، أو أقوال نقديّة بحرفيّته: فيزجّ به، ويَستشهد

به: حيث يصحّ أو لا تصحّ اوقد تبدو بعض النصوص النقديّة عرضاً لمصطلح، وبرهاناً عليه، لا يحتج إليه، أكثر ممّ هي دراسة مسلّحة بلمصطلح لسبر أغوار النصّ الإبداعيّ ا

إنّ من المنسب ألّ يضيع النقد بين المصطلحت، وألّ يُضيّع قرّاءه به، وألّ يُضيّع قرّاءه به، وألّ يُفرق نصّه ودراسته بسيل مسن المصطلحت، التي تحتج إلى شرح أو تفسير، يتعدّر تقديمه في سيق النصّ، ومن غير المستحبّ - وإن كن لا مفرّ منه أحيات - تذييل النصّ بشروحت، قد تحتج بدوره إلى تفسيرات: هذ قد يتنحّى القرئ عن كلّ هذا، ويكتفي بم رآه في النصّ، أو قد يفرّ من الموضوع كلّه، ومن المشهد إيّه: فمذا نكون قد جنين ١٤ إنّه لخسرة بينة للنقد والإبداع والمشهد الأدبيّ: ولا سيّم إن تكثرت الحلة هذه هنه وهنك.

إشكالية المصطلح النقدي والممارسة النقدية



تزداد الأهمية المعرفية للمصطلح النقدي باطراد، بوصفه بنية سيميائية ودلالية وتداولية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة، ومادام المصطلح يمتلك حداً سيميائياً ودلالياً واضحاً في لغته الأصلية، فإنه يتحول عند ترجمته إلى لغات أخرى إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات تكتنز في داخلها رصيداً معرفياً متفقاً عليه مقدماً في صورة عقد قرائي تواصلي ايمائي ودلالي حاف معرفياً متفقاً عليه مقدماً في سورة على لغة اعتيادية وإنما يشكل في لغة واصفة أو انعكاسية/ ما وراء اللغة (metalanguage)، وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد المفهومي وليس تجريداً رياضياً مُختزلاً، ويمكن القول إن المصطلح النقدي هو كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تصورات فكرية تضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة.

والمصطلح بهذا المعنى يستطيع الإمساك بلعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامه في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية، وبذلك يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه كل فروع النظريات الانعكاسية أو الميتا لغة.

وبناء عليه يمكن النظر إلى المصطلح بم هو دال أو علامة من نوع خاص يمكن

أن نسميه بالدال الاصطلاحي، ويرى رولان بررت أن مثل هذا النسق يمثل نوعاً من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى دلالي جديد. فالمعنى الايمائي يتم عندم تصبح العلاقة المتكونة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد يكون نتجاً لهم لخلق بنية دلالية جديدة: فعلى سبيل المثال في اللسانيات يشكل الدال والمدلول جوهر العلاقة فطارق الباب يدل على وجود شخص هو المدلول أم الدلالة فهى حصيلة

العلاقة على نحو متلازم، كالناف التفكيكية بوصفه منهجاً نقدياً أدبياً (جاك دريادا) الدال فيه الرجاء أو غياب المرجع والمدلول هو النص الأدبي أما الدلالة فنتج العلاقة بينهم على نحو جدلي فعل، ومن هنان رى أن المصطلح يقوم بزحزحة المعنى الثبت للفظ إلى دلالة تأويلية جديدة لم يكن يحمله في السابق مثل في (رواية الطاعون) لألبيركمي إحدى التأويلات توجيه انتقاد لاذع لاحتلال الفرنسي المزمن للجزائر وفضح جرائمه في الإنسانية.

وهو أمر تنبه له العلم، والبحثون العرب القدم،: إذ سبق للشريف الجرجاني أن قال: (إن الاصطلاح عبرة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء بسم ما ينقال من موضعه الأول كم شاطره الرأي نفسه أبو البقء اللغوي بقوله: (إن الاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى الأصلي إلى معنى آخر لبيان المراد كلاتجاه الرومنسي الذي تجوز التسمية الأصلية جبال الرومانس إلى معانى أو دلالات تفيد تقديس الطبيعة والعاطفة والخيال المجنح)...

وحديث ذهب مصطفى الشهبي إلى القول: (إن الاصطلاح يجعل للألفظ مدلولات جديدة غير مدلولاته اللغوية بل أشر إلى التفرقه بينهم أسمه بلدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي).

ان هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح من أنظمة الدلالة يجعلنا نؤكد الوظيف قالداولية التداولية وإنتج المعرفة التي والابستمولوجية (المعرفية وإنتج المعرفة التي يمكن أن ينهض بها كوسيط بين مختلف اللغات لكنه في جوهره ينتمي إلى المستوى الرمزي(symbolic) وهذا لا يمنع أن يمتلك المصطلح قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حد ما من طاقة العلاقة الأيقونية: وهذا إلى حد ما من طاقة العلاقة الأيقونية: وهذا إلى قسم مشترك للتواصل والمشقفة له ماله وعليه ما عليه بصفته رسالة مفهومة ومشتركة إلى البشر.

ونتفق مع البحث الأكديمي عبد السلام المسدي: إذ يخلص إشكلية المصطلح النقدي بقوله: (إنه إذا محن اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتمعية، فإن المصطلح في سيدق النظم نفسه ويصبح في صلب الاصطلاح العلمي، بذلك يغدو المصطلح - إعلامي شدهداً على غدب).

وإذا م كن المصطلح بشكل عم يمتلك كل هذه الخصوصية فإنه في خطبن النقدي العربي الحديث يواجه حزمة من التعقيدات والإشكلات التي يتعين على البحث العربي أن يتصدى له بفكر نقدي منفتح، فقد نشأت الإشكلية أسس للمصطلح النقدي

العربي من أصوله التكوينية المعقدة بوصفه حصيلة لغوية فيها قبول وصد أو جذب وطرد متباينة ومن هذه الجذور نذكر ما يلى:

- المصطلح النقدي في تراثبا النقدي والبلاغي.
- المصطلح النقدي في منابته الغربية المترجمة.
- تنافس المناهج النقدية والمفاهيم والنظريات والعلوم الإنسانية.
- تجاهل المصطلح النقدي بأنواعه وابتداع مصطلحات عشوائية اعتباطية كالقراءة النقدية والنص والنص المغاير والتحليل والتركيب ومحاورة النص الإبداعي على صعيد الممارسة النقدية.

ومن الجدير بالملاحظة أن المعارك بين الاتجاهين: المحافظ، والحديث ولم يسعً - للأسف - محاولات جادة للتوفيق بين الاتجاهين على نحو معقول.

وفي واقع الأمر أن المصطلح النقدي الغربي ظل يمارس سلطته على أشياع الحداثة والتجديد وبخاصة عند نقاد المغرب العربي تمثال حميد لحمداني، ومحمد برادة، وواسيني الأعرج وغيرهم.

أما في المشرق العربي فقد طغى الاتجاه التأثري والانطباعي واعتماد الذائقة الأدبية الراقية كما هو الحال عند إحسان عباس، ومحمد مندور، ويوسف اليوسف، وعادل فريجات وغيرهم.

وتجدر الملاحظة أن الاتجاه التقليدي كان يتوسل أساساً بالمصطلح البلاغي واللغوي والأخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص إبداعي؛ كما وجدنا في كتابات (حسين المرصفي في الوسيلة الأدبية)

ومحمد المويلحي في نقد شعر شوقي؛ وفي هذا المقام نذكر مؤسستين نقديتين أدبيتين شقتا طريقهما إلى النجاح في بادئ الأمر: إذ جمعت بين النظرية والتطبيق على نحو متلازم ومنسجم ومثال على ذلك مدرسة الديوان، جماعة أبولو الحداثيين وهذا الصنيع لدليل على الروح الجمعية والوعي الثقافي والحضاري.

ولكن للأسف لم يكتب لهاتين المؤسستين النجاح والاستمرار بسبب ثقل التراث وعدم استثماره وتطويره إلى

درجة الأصالة (ثمة حلقة مفقودة في موروثنا الثقافي والحضاري).

أما في بلاد الشام والعراق فتمثل هذا الاتجاه في آراء النقاد أمثال ميخائيل نعيمة (الغربال، وأبي العناء الالوسي، والأب انستانس الكرملي) إضافة إلى الكثير من الممارسات النقدية التي طرحت نذكر على سبيل المثال لا الحصر الصراع بين الشهاوي الذي يمثل الاتجاه المحافظ، والرصافي مؤيد الحداثة، إلا أن الاتجاه المحافظ مويد الحداثة، إلا أن الاتجاه المحافظ المتجاهات عرعان ما تراجع أمام ضغوط الاتجاهات النقدية الغربية واتخاذها مثالاً لها كما أسلفنا.

وهكذا راح المصطلح النقدي الأوروبي يجد طريقه إلى الخطب النقدي العربي عن طريق الترجمة ترة أو عن طريق التعريب ترة أخرى.

لقد تبين لذ من خلال متبعت لقضدي الأدب والنقد أن المصطلح النقدي ليس مجرد وحدة معجمية اعتبدية (lexeme) وإنم هو مسائلة معرفية ابستمولوجية ومفهومية بلقم الأول: لذا يحبذ أن يكلل بجهود حثيثة ويدعم المصطلح بتحديد دلالي يوضح مجل اشتغل المصطلح وحمولته المعرفية والمفهومية.

وبالجملة اقترح ما يلى:

- العمل على وضع معجم اصطلاحي خص بمصطلحت النقد الأدبي يوحد الجهود الفردية والجمعية، ويضع القواسم المشتركة بين المترجمين والنقد العرب.

- السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية.

- فحص المصطلح النقدي والبلاغي وتطويرها توخياً للأصالة والمعاصرة.

حث طلاب الدراست الأدبية العليك المجامعات العربية على تناول قضايا النقد ومصطلحاته.

ولا ننسى في الخاتمة المساعي الحميدة لدي البحثين والنقاد والدارسين في مجال المصطلحات النقدية الكثيرة، فنشير إلى نخبة منهم وطليعة أمثال طه حسين ومحمد مندور وصلاح فضل والعقاد.

كم نذكر الجهود المبذولة لجمعيين عن طريق وضع المعجمت والقواميس الاصطلاحية أمثل محمد رشيد الحمزاوي وصلح القرموي وأحمد مختر وعبد السلام المسدي ومجدي وهبة ومحمد برادة وسعيد علوش وأحمد مطلوب.

ولا بد من الإشرة إلى الممرست النقدية، فقد وجدد اضطراب كثيراً وبخصة في المصطلحت الخصة بالشعر والسردية ونقد الشعر وغيره يضيق المجال عن استعراضه.

إشكائية المصطلح النقدي وأسببه وتبعته فضلاً عن الممارسات النقدية على صعيد النقد الأدبي العربي ومشكلاته تنم عن فوضى في توظيف المصطلحات وتنبئ عن غياب نظرية نقدية عربية ومنهج نقدي عربى قادر على تحليل النص الإبداعي ...

فلسلة في غية الخطورة تحتج إلى مساع متواصلة وعقد ندوات ومؤتمرات لتطوير المصطلح النقدي وفتح آفقه على العالم...



إشكاليات المصطلح النقدي: الواقع والآفاق

د. **فندي الدعبل** کاتب وناقد سوری

> يعتبر المصطلح النقدي حجر الأساس في دراسة أي مبحث أدبي، نظراً لدوره المحوري في تفسير وتحليل النصوص.

> ويجب أن يتصف المصطلح النقدي بالدقة والوضوح والإجماع التام عليه من قبل الباحثين والنقاد، منعاً للالتباس أو التشتت، وبذلك نتفادى الدخول فيما يُسمى فوضى أو عشوائية الاستخدام والتطبيق الذي يؤدي إلى تمزيق النصوص وتشظيها بين ناقد وآخر.

ولعله من الضروري أن نقر ونعترف أن ظهور المسطلح النقدي المعاصر هو أحد السمات البارزة الذي رافق ظهور مفهوم الحداثة بالأدب، التي ظهرت في الفحكر الغربي، هذه الظاهرة التي أبهرت باحثينا وتقادنا وجعلتهم بشعرون بالعجز أو التقصيرعا التعامل معه فكراً واصطلاحاً، فأخذوا بشابقون بنقله إلى اللغة العربية مبتكرين ومخترعين المصطلحات النقدية الغريبة التشكيل المصطلحات النقدية الغريبة التشكيل والسيئة النحت والتكوين، فانتعنوا بنالك عن مقولة الأدبب المفكر لويس عوض حول ضرورة إنقاذ شرف النقد العربي، هذه

المقولة التي ظهرت بعد نكسة حزيران في ستينيات القرن الماضي.

وبما أن البحث دائر حول إشكاليات المصطلح النقدي، فيحق لنا أن نسال مجموعة من الأسئلة كي لا يبقى الجمهور المتلقي لا لردب في دائرة الشك والتخمين والضياع. ومن هذه الأسئلة:

هـل تكمـن إشـكالية المسطلح في قصور الفكر العربي عن اللحاق بالفكر الغربي؟

هل تكمن إشكائية المصطلح في اللغة العربية نفسها ، فلم تفلح في ابتكار

مصطلحت تقرب ما أنتجه الفكر الغربي، فستكن البحثون إلى ترجمة عجراء خالية من الروح والعمق والفئدة.

هـل التقليـد والتبعيـة أصـبح نهجـ ومسـراً يتبعه النقد هروب من استحقـقتهم وواجبـتهم اتجـه الأدب العربـي وحمولاتـه الفكريـة المختلفـة والمتعـددة المشـرب والاتجـهـت.

معظم هذه الأسئلة يجيب عليه الناقد عبد العزيز حمودة في كتبه المراي المحدبة فيقول:

 ♦ نحن فعالاً بحاجة إلى حداثة تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستثرة، ولكنه يجب أن تكون حداثت نحن، وليس نسخة شائهة من الحداثة الغربية

وتفسير المقولة السابقة يكمان في ضرورة البدء بتأسيس الخطوات الأولى لم يمكن تسميته بالأسس النقدية العربية أو الألسنية العربية، أي نحت نظرية نقدية عربية تستطيع مواكبة الفكر الغربي بقماش أو نسيج عربي بحت يلامس الفكر والإبداع الأدبي العربي.

وإذا كنت الحداثة الغربية تعتمد مبدأ الشك المستمر وغيب المرتكزات الدلالية وانفلات الدلالة من عقالها إلى دلالات لا نهائية غير معترفة بكل ما هو ثبت أو مقدس.

وإذا كنت الحداثة الغربية تعتمد على الغموض وعدم الاستقرار وخلخلة كل

م هو معروف ومعتد، دون وضع معيير تؤطر أو تؤدلج الأفكر الجديدة.

وإذا كن النقدية العرب يسيرون ويهيمون سكرى في هذا الركب، أفلا سهم كل مسبق في إحداث القطيعة المعرفية والذوقية مع الأدب الحديث، لأن حلة الوعي الإبداعي عند ذلك تترافق مع حلة من التشويش والتضليل، سواء أكن ذلك على مستوى اللغة أو على مستوى المحتوى أو المضمون، وهذا ميقود المتلقي إلى القطيعة بعد أن أضحى غريب عن لغته وأفكره.

إذن نحن نقف أمـم مشكلة مزدوجة عندم نبحث في إشكلية المصطلح.

أولاً.. تكمن المشكلة الأولى في نقل وترجمة المصطلح الغربي إلى العربية، وميرافق ذلك من تخبط وإربك في إنتج مصطلح جديد يطبق المصطلح المترجم بشكل كبير.

ثنياً.. تكمن المشكلة الثنية في مقربة المصطلح الجديد لذائقة المتلقي، لأنه يقوم على نسف المفهيم الموروثة عبر تراكم المعرفة الجمعية، واستبداله بمفهيم جديدة غير مدروسة الأبعد بشكل جيد.

من هذه الرؤية نجد أن النقد العرب مطالبون بتوضيح الأسبب التي أدت إلى ظهور الحداثة الغربية، تلك الحداثة المرتكزة على مفهيم التطور الاجتمعي

والاقتصادي والسياسي الخاصة بالمجتمعات الغربية، وهي بطبيعة الحال مفاهيم تختلف عن مفاهيم تطور المجتمع العربي عموماً والفكر العربي خصوصاً، إيماناً منا أن الأدب ما هو إلا انعكاس حقيقي للواقع الإنساني.

إن القارئ العربي ومنذ عقدين من السرمن تقريباً، نجده يلهث وراء نقاد الحداثة العربية، محاولاً فك شفراتهم ورموزهم التي يحللون ويفسرون بها النصوص، فيجدها أشبه ما تكون باللوحة السريالية التجريدية العصية على التحليل، فينأى بنفسه عن النص بدل الاقتراب منه بسبب تلك الفجوة المُحدثة بين روح النص ولغة النقد المرافقة له، والغنية بمصطلحات والتعريب، أكثر مما تتجه إلى داخل اللغة أي الترجمة أي التوليد والابتكار من خلال تفجير القدرات اللغوية العربية.

وبرأي الشخصي أجد أن المشتغلين بالحقل النقدى وقعوا في خطأين اثنين.

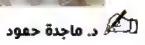
الأول يقع في محاولة تطبيق المصطلح الحديث على الموروث الأدبي القديم، فقوّلوا النصوص ما لم تقله، وهذا ما حدث مع الناقد كمال أبو ديب عند دراسته معلقة امرئ القيس مطبقاً عليها مفاهيم المدرسة البنيوية ومصطلحاتها، ليصف المعلقة بعد دراسة مستفيضة بالمتعهرة أو القصيدة الشبقية.

الثاني نحى نقاد الحداثة العربية إلى الابتعاد عن المصطلح النقدي القديم، وإهماله وتجاهله، بعد وصفه بالعاجز عن الاقتراب من لغة النقد المعاصرة، يوقع القارئ العربي بين نيران الحداثة الدخيلة وبرودة الموروث التاريخي.

هذا ويجب ألا يفهم من الكلام السابق على أنه رسالة موجهة لإحداث القطيعة من إبداعات الفكر القربي والعالم، بل رسالة تحمل الكثير من الاحترام والتقدير لذلك الفكر، وضرورة الحوار معه دون الإحساس بالنقص أو الدونية، بل على أسس التكافؤ والمساواة وتبادل الأفكار الخلاقة بين الطرفين، كي نتحصل على القيمة العليا للمعرفة البشرية والتي من شأنها تحقيق وتعزيز المفاهيم الإنسانية بمعناها الأمثل والأسمى.

ونخلص بنهاية هذا البحث إلى ضرورة تخليق نظرية نقدية عربية المناخ والفكر، قادرة على ردم الفجوة المُحدثة السابقة النكر، كي يبقى القارئ العربي على مقربة من النتاج الأدبي العالمي، ويكون قادراً على التفاعل مع كل أصناف الآداب الإنسانية بشغف فائض، فبدون الشغف تموت كل الشياء.

ملامح أزمة المصطلح النقدي في الفكر العربي الحديث



ناقدة وأكاديمية سورية

قبل مناقشة المصطلح النقدي، الذي يعدّ أحد أهم أدوات المعرفة في العلوم الطبيعية والإنسانية (اللغوية والاجتماعية ، والفلسفية والجمالية ...إلخ) إذ يعدّ مفتاح العلوم كلها، لكونه يختزل مفاهيم عدة في كلمة واحدة على الأغلب! لهذا يشبهه بعضهم بالدلالات التي تقدّمها الهوية، فتختزل معلومات أساسية، تمسّ شخصية الإنسان وظروفه! من هنا لن يستطيع الباحث، الذي يهتم بالمعرفة والنقد والأدب الاستغناء عنه، لهذا سنتناول في هذه الدراسة المصطلح النقدي، ونتوقف عند بعض ملامح أزمته.

ملامح أزمة المصطلح النقدى:

إن الوعي بأزمة المصطلح، الذي نستورده اليوم من الآخر الغربي، هو وعي بأزمة النات الهامشية، الني سقطت في التبعية، وهذا يعني وعياً بأزمة الهوية في مواجهة الآخر المتفوق في الفكر والعلوم، أي في محال ابتكار المصطلح؛ لأن الإبداع يشكل بنية أساسية ودافعاً لابتكار المصطلح!

المصطلح النقدي والمرجعية الغربية:

يلاحظ أن معظم المصطلحات، التي نستخدمها اليوم في نقيا، وصيلتنا عن طريق الترجمة والتعريب؛ لذلك بدا على صلة بالمرجعية الغربية، التي أصبحت اليوم ثقافة مركزية، شئنا أم أبينا، تهيمن على الشعوب الضعيفة ليس بأفكارها فقط، بل بأدواتها ولغتها اليومية والاصطلاحية، فالمغلوب مولع بتقليد الغالب، على حد قول ابن خلدون الهذا قد نتهاون فيها، فلا نهتم بنكوين المترجم بعيداً عن أي تكوين

معرفي أو جمالي أو نقدي أو ...إلخ أما المؤسسات. التي تعتمد على نشاط الترجمة، فتفتقد إلى أي دعم معنوي أو مادي، مثلما لا نهتم بهفاهيمها ودقائقها. فقد نستخدمها على نقيض ما وضعت له في لغتها الأصلية. فمثلاً نجد مصطلح لغتها الأصلية. فمثلاً نجد مصطلح ترجمات (التقويض، التفكيك... إلخ) من بينها ترجمة عبد الله الغذامي (التشريحية) فيحول المصطلح من الطب والعلوم إلى العلوم الإنسانية، وقد يتم التحويل بين هذه العلوم نفسها (علم اللغة، الذي اهتم به اللغويون والنقاد)

إذا يتوجب علينا، في البداية، أن نعترف بأن الوعى النقدي، يجسد جوهر ثقافة أية أمة متحضرة، وخلاصة حيويتها الفلسفية؛ لهذا فإن أزمة الفكر وانحطاطه وسقوطه في مهاوى التقليد والتبعية للآخر، سينعكس أولاً على النقد، إذ إن أمة لا تبتكر على الصعيد الفلسفي، ستعوزها أدوات الفكر ومصطلحاته: وستضطر لاجترار أفكار الآخر وأدواته المعرفية! فمن البديهي أن الفكر ليس مجرد قوالب نستهلكها، كما أن المصطلح النقدى ليس مجرد كلمات مستوردة ١ إنه يتصل، في أغلب الأحيان، بالفكر الفلسفي، ومع تباين مدارسه، تتغير دلالة المصطلح، وتتطور، وقد يتولُّد آخر جديد، وهذا ما يلاحظ في الفكر الغربي، منذ أرسطو إلى اليوم، وهذا ما يؤدي إلى أن المصطلح لن

يتطور إلا في إطار معرف، وإلا سيبقى قلقاً وغائماً!!

لهذا يمكننا القول بأن النقد العربي الحديث، منذ نشأته إلى اليوم، مازال عالة على هذا الآخر الغربي! وإن كنا قد لاحظنا محاولات، تعمل على إنقاذه من التبعية! يقودها مفكرون عرب: محمد أركون (1) عبد الوهاب المسيري... إلخ، ونقاد: سعد البازعي، سعيد بنكراد ... وأدباء: أدونيس، جبرا إبراهيم جبرا...) حاولوا البحث في أدوات مصطلحية، تبنى على رؤى جديدة، تؤسس لمفاهيم أدبية وفكرية، لم تُعرف من قبل!

الصطلح والتراث:

إن أية أمة تسعى للازدهار والتطور، لا بد أن تعنى بالترجمة، فتنقل آخر ما توصلت إليه الأمم المتقدمة من معارف.

لكن هل نهتم اليوم بالترجمة كما فعل أجدادنا أثناء حضارتهم، وخاصة في العصر العباسي، إلى درجة نترجم فيها على أيام الخليفة المأمون، الذي كان يعطي وزن الكتاب ذهباً لم فانعكس هذا الاهتمام على المصطلح النقدي العربي، الذي بدا في أوج ازدهاره، إذ اتصل بالفكر الفلسفي العربي (الذي استفاد في تلك الفترة من الفلسفة اليونانية)

إن هذا يعني أن المصطلح النقدي، إذا لم يستفد من منجزات الآخر، كما فعل أجدادنا، سيبقى قلقاً وغائماً: لهذا نحن

بحجة إلى نهضة عربية، يؤسسه فكر فلسفي ومعرفي أصيل، تتكوّن جذوره في أعماق التجرية العربية التريخية، أما فروعه فتستمد من تجارب أمم أخرى، وإلا بقيف في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسه، التي يجب أن تعتمد مصطلح نقدي دقيق ومتمسك (2)

إن إن عجزن عن فعل ذلك، سنعني اضطراب فكريا ونقدي ، فتفتقد اللغة النقدية عندئذ المصطلح النقدي الدقيق! النقدية

إذاً لن نستطع تحقيق ذواتك بشكل مبدع، أى نبتكر فكراً فلسفياً خصاً بنا، ينطق بواقعنا، دون أن ننقطع عن منجزات الحضرات الأخرى، فالاطلاع ضروري، كي نغني أنفست، دون أن نمحو ذوات في الآخر، إذ إن المصطلح النقدي في الحضرة مصطلح تراكمي، يجب أن يتصل بعضه ببعض، وهو في الوقت نفسه شأن حضري، بمعنى أنه يصل الحضرات كله مع، فيكون ذا مغزى فعل في كل إبداع، مهم كنت هويته، ومـ دام هـذا التراكم الحضاري غير موجود، كم ينبغي على حدّ قول (جبرا) فإنت سنبقى في حلة انتقلية، أي في مرحلة التقليد والاستهلاك دون الإبداع! وبذلك نحن بحجة إلى تحقيق ذواتك على نحو إبداعي عبر فكر فلسفي ومعرفي، يهيئ ظروف، تسمح بتراكم المصطلح النقدي: ليصبح فعلاً فيم نبدع، ويهيئ إطراً ثقفياً فعلاً في توليد الفكر النقدى!

إن التحدي أمه المفكر العربي، يكمن في قدرته على استخدام أدوات معرفية، أي مصطلحت أسسية، يستطيع بفضله أن يفهم الحداثة (مهيته وعقبته) ويدرك م يعنيه العرب من صراع بين الرغبة في إعدة دمج الموروث الثقف داخل أطر الحية الحديثة، وبين الانفصل نهئي عن ذلك الموروث اترى هل أسهم هذا الصراع في بعد المسفة بين العرب وبين نهضتهم، فضعف عجزهم عن الدخول في عصر الحداثة الا؟

وهكذا فالمصطلح النقدي لا يأتى من فراغ، وإنم هو ضرورة دقيقة للواقع الفكرى والإبداعي والنقدي للأمة، وكي تتطور اللغة النقدية، لا بدأن تعبّر عن واقعن وعن مضيد، عندئذ يتجدد المصطلح بتجدد الفكر، فمن المعروف أن المصطلح خلاصة العلم، الذي لا هوية له، فأجدادن التراثيون قالوا خدوا العلم من أهل الشرك لهذا علين الإفدة من تجربتهم، فقد بت المصطلح لغة علية، بإمكاننا أن نستخدمه، دون أن يضارّ بهويتنا! وهاذا لن يعفينا من ابتكار مصطلحت، تنطق بأدبن وهويتنه، خصة أنن بحجة إلى اكتسب رؤية جديدة منفتحة على الجديد المعرفي والأسلوبي، دون أن يعنى هذا مسخ شخصيتنا وهويتنا: لأننا نضيف إلى الجديد ما ينطق بخصوصيتدا

ترحيل الصطلح:

يعني ترحيل المصطلح انتقاله من مجال معرفي علمي إلى مجال آخر (اللغة النقدية) مثل: (علم اللغة: الدلالة الصرفية، في المنهج اللساني في النقد، علم التشريح في الطب: التشريح في الطب: التشريح في الطب: للدلالة على مصطلح التفكيكية في النقد، علم النفس: الوعي واللاوعي في النقد، علم النفس: الوعي واللاوعي في النقد...)

إذاً يلاحظ، أثناء عملية ترحيل المصطلح من لغة الأصل إلى لغة الهدف، عن طريق الترجمة حدوث خلط في المفاهيم. أحياناً، مثل مصطلح (الوجودية) إذ لوحظ لدى بعض النقاد عدم التمييز والخلط بين دلالتين (المذهب الوجودي، الذي أسسه سارتر، والرؤية الوجودية لعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة)!

إن هذا الوعي في تعريف المصطلح، يسهم في تدقيق استخدام المفاهيم ودلالاتها بدقة، وبذلك يقدم دليلاً على حاجة العلوم، وخاصة الإنسانية إلى بعضها بعضاً (وبذلك نحتاجه في مواكبة الثقافات الأخرى، والحوار العلمي معها!

لهذا علينا أثناء استخدام المصطلح النقدي ممارسة الوعي الثقافي، الذي هو أساس النقد الأدبي، لا بد له من امتلاك مصطلحات، يحقق بها تواصل الذات مع الآخر الغربي. وفي الوقت نفسه، نكون أبناء هذا العصر، مما يحقق تواصل المرسل

(المفكر، أو الناقد) مع المرسَل إليه (المتلقي) وهذا يؤدي إلى أزمة أخرى في النفاعل مع المصطلح هي أزمة تلقيه (

أزمة التلقى:

في البداية علينا أن نتساءل: من هو مرسل المصطلح النقدي، الذي يستخدمه وسيلة تعبير وتواصل؟ ومن هو المرسل إليه، الذي يستقبله، ويتفاعل معه؟

لا بدأن نشير إلى أن المثقف (أي الناقد والمفكر) هو مرسل، ينتمي إلى النخبة، هو من يستخدم لغة دقيقة ومصطلحية: تجسد تفاعله مع النص الأدبي، فتنعكس دقة في التحليل: ليتواصل مع متلق (نخبوي) يستطيع التفاعل معه!

إن أزمة التلقي تتشأ حين يتوجّه هذا الناقد بخطابه إلى متلق آخر (عادي) حيث يتوجب عليه، أن يخاطب أفق توقع آخر، وي مستوى معرفي متدن؛ لهذا نجد هذا المتلقي غالباً ما يعاني من التفاعل مع لغة نقدية، يؤسسها اصطلاحات مستوردة، غريبة عن ثقافته ولغته البسيطة؛ لذلك يلجأ الناقد إلى وسائل يحاول فيها ردم الهوة المعرفية بينه وبين المتلقي، وهي أن يبدأ بعريف المصطلح، الذي سيستخدمه في دراسته، ويعد هذا الأمر من التقاليد بنعريف المعروفة والبديهية، إذ إن الوقوف أولاً عند الأسس النظرية لأية معرفة، ويشكل فيها المصطلح أداتها الأولى، بضطها يهكن مهارسة مهمة النقد!

كما أن ثمة تحدياً آخر، يواجه الدقد هو الانطلاق من أفق ذاتي، كونته مرجعية فكرية وشعورية وذوقية، تربّى عليه، وآمن بها، ليتواصل مع متلق كونته مرجعية أخرى، قد تكون مختلفة: فيجد النقد نفسه مضطراً لتطوير ذاته ومعرفه: كي يقدم الأفضل والجديد، في حين أن كثيراً من المتلقين العرب، لا يعيشون هجس المعرفة والثقفة: لهذا أعتقد أن ثمة هوة، تكبر مع الأيم بين النقد والمتلقي عمه!

وقد يؤدي إلى أزمة في التلقي، حين يتبنى النقد منهج واحداً، ينغلق على رؤية واحدة، تهيمن على وعيه، ويتعصب لهمبتعداً عن الانفتح على رؤى متعددة، تغني الفكر والنقد (بمفهيم ومصطلحت) ومثل هذا الابتعد، يخلق نوعاً من النفور لدى المتلقى!

إن التحدي المعرية، الدي يعيشه المثقف والقرئ العدي، يحمّل الدقد مسؤولية كبرى، تبدأ بتطوير ذات (بستقبل مفهيم الآخر ومصطلحته) ومن ثمّ تطوير صيغته، وتتبع تطوير دلالاته، ليحقق تفعلاً أفضل مع المتلقي، فمثلاً شعع في النقد العربي الحديث مصطلع فرويد (اللاوعي) حتى بت من أكثر المصطلحت تداولاً في الطب النفسي وفي النقد الأدبي للخطب (الشعري، الروائي... الخ) وقد بولغ في استخدامه، حتى إننا

أهملن جنب آخر يكون أعمى الإنسان ولغته، هو (الوعي) الذي يبدو مختلط مع اللاوعي، كم أنه يتم التركيز فييه على اللاوعي الفردي (الفرويدي) أكثر من اللاوعي الجمعي (اليونغي)!!

أزمة بين الذاتية والوضوعية:

لكن ثمة نقد، يحصرون النقد في مجموعة قوانين علمية بعيدة عن كل م هو ذاتى! فيتعملون مع اللغة الأدبية على نحو منضبط دون أي إيدء أو انفعال، أو خيال أو تفعل مع الإيقع! لهذا ليس غريب أن يدخل السدحة النقدية فلاسفة وعلمء (كعلم، الإنسان واللغة والاجتماع والنفس...) همهم الأسسب عقلنة النقد وإبعده عدن الانطب عيدة والدوق، فيستخدمون مصطلحات، أقرب إلى اللغة العلمية، تعيّن عناصر النص، وتسمى ما هو ملموس مدى، ثم تتنول العلاقت فيم بينه، فتدرس تراكيبه، وتحصى بشكل آلى بعض مفرداته، دون أن تلتفت إلى روح النص وما يقدّمه من جمال، يستدعى مشعر المتقى وخيله ورؤاه وأفكره ...إلخ فيتمّ التفعل معه بشكل أفضل!

هنا نتساءل: ألا تتأثر الموضوعية أثناء التعامل مع النص الأدبي بتكوين الناقد وشخصيته وانفعالاته الواعية وغير الواعية؟ ألا يستحيل على المرء، مهما كان صارم الفكر والرؤية، أن يتحكم بعقله، فيعزله عن مشاعره؟ ألا تعني الموضوعية في آخر المطاف تواصلاً معرفياً وذوقياً في دلالات، تختبئ وراء كل إبداع؟ ثم أليس من حق النص الأدبي أن يلتفت الناقد إلى مكوناته (العقلانية، وغير العقلانية من انفعال وخيال ومكبوتات...) ألا يشكل التعدد الدلالي (الذي يعتمد تصورات منطقية وغير منطقية

إذاً فاللغة، التي يستخدمها الناقد، تشكّل أداة وعني بجوهر الرسالة، التي يرسلها (الإبداع والفكر) إلى المتلقي: لهذا لا بد له من لغة اصطلاحية، تحتاج تحديداً دقيقاً، أقرب إلى الموضوعية، التي تعمد ثوابت محددة، وفي الوقت نفسه، وتكتسب أبعاداً متجددة، لاقترانها بفكر فلسفي وبأفق خيائي وانفعائي وإيقاعي، يشكل روح أساس الأدب!

إذا حين نعتمد الثوابت فقط في نقد نص أدبي، نبتعد عن طبيعته، التي نفتح لغته على دلالات عدة، غير محددة، وهذا الانفتاح ألا يشكل أحد أسس التلقي الجمالي، الذي يقاوم السنين وتفير الظروف والأحوال؟ هل يمكن لقانون واحد أو مقاييس ثابتة أن تضبطها...؟ ألا تشكل اللقة المراوغة إحدى أسس

جمالياتها ومنطق إبداعها الهذا أفضل استخدام الناقد مناهج نقدية ومصطلحات، تقتضيها لغة النص الأدبي! من الواجب مراعاة خصوصيتها الجمالية، إذ تجوب في أرض مجهولة، في أعماق النفس البشرية، التي ترفض الانغلاق على دلالة واحدة، يعتريها التغيير، فتبدو لفتها متحركة، متعددة الدلالة، بفضل ما تملكه من إمكانات إيحائية (انفعالي، خيالية...) تفتح أمام المتلقى أفقاً تأويلياً؛ ليس هذا فحسب، بل تعتمد الدلالة على تنوع مستوياته وأذواقه، إذ يستطيع المتلقى المختص (الناقد) أو غير المختص (العادي) استقبال النص وتأويله بما يتناسب وتكوينه الثقافي والإنساني (البيئة بكل مورثاتها ، التجربة الحياتية والإبداعية والفكرية...إلخ)

بناء على ذلك علينا أن نعترف بأننا لا يمكن أن نطبق مناهج علمية بحتة ومصطلحاتها، التي تعزل النص عن روحه، أي عن أهم أسراره الجمالية، التي تعتمد على عناصر ذاتية، كما أننا لا نستطيع النظر إلى الناقد بصفته إنساناً بعيداً عن المطور في رؤيته وفي إحساسه وذوقه، فهو يخضع لمؤثرات انفعالية وبيئية وثقافية (تؤثر في وعيه الفكري والذوقي) حتى إن تفاعله معها، يتم حسب عمره وظروفه النفسية والاجتماعية والسياسية الغ، يكفي أن نأخذ مثالاً فترة الستينيات والسبعينيات من القصرن الماضي ألم يهيمن مصطلح

الاشتراكية بكل تنوعاته اللفظية والدلالية (المركسية، الأيديولوجية، الاجتمعية، الرؤية الطبقية ...) في كثير من البلاد العربية في المشرق والمغرب، فتم اتبع أنموذج الدولة الاشتراكية أو المركسية (الاتحد السوفيتي) فبت كثير من النقد في هنه البلاد، يرددون شعراته، وشكّت رؤيتهم، التي بتت تعتمد المركزية في الفكر والجمل تعتمد المركزية في الفكر والجمل (الواقعية الاشتراكية، المركسية، أدب الطبقة الكدحة...)

توليد المصطلح:

لعل من أهم المآزق، التي يتعرض له المصطلح، الذي نستورده من الآخر المتقدّم، هو تقديم المكفئ اللغوى العربي له! وذلك عبر الترجمة، التي تبحث عن دلالة عربية للكلمة الغربية، فنولد مفردة مألوفة ذات أبعد لم تعرف من قبل (مثل تيار الوعي) أو نعرّبه، فنقرّبه من قوانين اللغة العربية، وبذلك يصبح بصفته جنزءا من ذخيرتن اللغوية، نشتق منه أفعالا وأسماء (موسيقي: تموسق، مموسق...) هذ يحسن أن نشير إلى امتلاك اللغة العربية قدرات اشتقاقية، تساعد على توليد مصطلحات جديدة في مجالات عدة، سبقد إليها الغرب، مثل مصطلح تاويلي (علاقة تذاوتية: Intersubjective) وقد عرّف هـ نه العلاقـة (المغربي محمد الحيروش) يتح فيه لذات المؤول ولذات النص أن يشتبك مع في علاقة حوارية مفتوحة ومسترسلة(3)

لكن ثمة مشكلة، تطرح نفسه، هنا، هي مدى امتلاك مستخدم المصطلح وأبعده المعرفية، التي نجده في لغة المصدر (أي الأصل المرسيل) تمكن البحث الأكديمي من ابتكر دلالة مكافئة له في لغت (التي هي لغة الهدف، أي الفرع المستقبل للمعرفة) إذ تتعدد فيها المفهيم أيضاً، ويتوجب انتقاء الأقرب إلى الدلالة في لفة المصدر: للذلك يجب أن ترتكر الترجمة اللائقة على المعنى المفهومي قدر الإمكن، إذ إن هذه الوضعية المنهجية من شأنه أن تجنّب واضع المصطلح كثيراً من المزالق (4) على حدّ قول (هوارى بلقندوز) الذي يشير إلى مشكلة أخرى، تعانى منها المصطلحات في لغتنا العربية، هي ترجمة المصطلح الأجنبى عبر لغة وسيطة (فقدم مثلاً مصطلحات استخدمها أيزر الألماني في جماليت التلقى، ثمّ الاطلاع عليها في المشرق عبرروافد عدة، تكد تكون اللغة الفرنسية في صدارته)

إذاً المشكلة أنن نستورد مصطلحت غريبة، قد لا نعي مفهيمه ودقئقه، وحمولاته السيسية والفكرية ومنطلقاته الفلسفية الأنن أمة تعوّزها المعرفة، ترفع ليواء ثقافة سيطحية، ترسيخ التخلف والتقليد، فيتحول الفكر إلى مجرد قوالب سطحية، نستهلكه، ونردد مصطلحاته، ونحن نتبهي ونتشدق بإيقاعاتها الأجنبية، فنضل طريق المعرفة العميقة، التي هي أساس المدارس الفلسفية في الغرب: لذلك

تغيّر المصطلح النقدي وتطوّر بتطور الرؤية الفكرية وممارسة النقد الذاتي، وهذا ما لمسناه في الفكر الأوروبي ا

إذاً المطلوب هو تحقيق ذواتنا على نحو إبداعي أولاً، وذلك عبر فكر فلسفي ومعرفي، يساعد على النطور، ويراكم الإبداع، الأمر الذي يودي إلى توليد مصطلح نقدي "لا يأتي من فراغ، وإنما هو صورة دقيقة للواقع الفكري والإبداعي للأمة"(5)

إن استخدام هذا المصطلح بشكل صحيح، يـؤدي إلى تطور الفكر أولاً: ليتعكس بعد ذلك على المجال التقدي أي التفاعل مع النص الأدبى وتأويله! يحسن هنا أن نقدم مثالاً مصطلح الأسطورة (Myth) کم و ضّحہ مفکر عربی (محمد أركون) يحاول أن يستند إلى مكتسبات العلوم الإنسانية الحديثة، لهذا انتبه إلى ربط المصطلح بمفهوم المتخيل أو الغيبي، وبحقائق اجتماعية وكونية، كي يقديم مفهوماً للأسطورة، فيبرز أن هده الأمور ، التي قد يراها بعض الناس وهمية ، تؤثر في حياة الإنسان والمجتمع أكثر من الحقيقة، وهذا ما أثبته علماء الإناسة والتاريخ مؤخراً؛ لهذا أعاد هؤلاء الاعتبار إلى الإنسان بشكل متكامل، أي ببعديه المادي والروحي، فلم تعد مسألة الدين أو الإيمان أو الروحانيات تخيف العلماء المعاصريين بصفتها أشياء رجعية، لا علاقة لها بالحاضر، لكن طريقة فهمها، باتت

بعيدة عن تلك الرؤية المغلقة، التي نجدها لدى المؤمنين التقليديين.(6)

يحاول أن يقدّم للمتلقى مفهوماً أوسع للأسطورة، يواكب تطور نظرة المفكرين الغربيين إليها، فقد أُعيد الاعتبار إلى الغيبيات (الدين، الأسطورة... إلخ) في العلوم الإنسانية، وخاصة علم الإناسة (الأنتربولوجيا) لذلك نسمع صوت أركون، يوضح دلالة هذه الأسطورة إذ: "لم تعد تعنى الخرافة شيئاً سلبياً أو ممجوجاً، كما كانت عليه الحال في السابق أثناء سيطرة العقلية العلموية أو الوضعية المتطرفة في ق 19، وحتى منتصف القرن العشرين ... فالأسطورة جـزء مكـون مـن مكونـات التوعي البشري... أصبحت تعني نمطأ خصوصياً من أنماط التعبير عن الواقع، ونوعاً من التصور والتحقق الروحي المشترك لدى جميع أشكال الوجود البشرى العتيدة والتقليدية... لا ننكر أهمية التكنولوجيا، لكننا نرفض هيمنتها الساحقة على شتى مناحى الحياة والقضاء على الطبيعة والبراءة والأسطورة..."(7)

تغيرت اليوم النظرة إلى الأسطورة، بعد أن حاصرتها دلالات سلبية في الماضي (ق19 ومنتصف ق20) فقد اللهم من يؤمن بها بعدم العقلانية والسقوط في " فخ الفييات والخرافة والأوهام" لهذا بين المفح مكانتها المهمة، فقد باتت أنموذجا بدئياً لا غنى للبشرية عنه، فهي تشكل جزءا من وعيها ولا وعيها الجمعى!

اللذي نتوارثه علن الأجداد (دون وعلى أو إرادة) وبذلك تسهم كله في تكوين وجدان الإنسان، إذ تؤثر في خياله وأفكاره وأحلامه وذاكرته: لذلك أصبحت تعنى نمط ، يقد م جوهر الحية والواقع بلغة الخيال والتحقق الروحى المشترك بين البشر بعيداً عن أيّ قيد زمكني، لكونه جزءا من مكونت لأواعية، تسهم في بندء الشخصية، أي كينونته وحقيقته: فهي أكثر تأثيراً من مكونت أخرى (شكلية أو ظهرية) نوليها اهتمامنا عادة، وقد وضح لنا أركون أن مثل هذا الاهتمام بالأسطورة لا يعنى رفضاً لـ(لتكنولوجيـ) والعلم، وإنم يعنى رفض لهيمنة اللغة الرقمية على البشر، لكونها تقضى على الجنب الفطري، وكل ما يلبي حجت روح وجمالية، تشكل كينونة الإنسان وصلب وجوده.

إن هذه الدلالة المنفتحة لمصطلح (الأسطورة) يفتح فضدء استعملي واسع سواء على المستوى الفردي أم على المستوى الجمعي وبذلك يفتح الطريق لفهم الوجود البشري بشكل عدم، فيبدو الوعي الأسطوري أكثر نبلاً، لكونه يسعد الإنسان على مواجهة الخوف من الموت... وذلك لأن الوجود بالنسبة إلى الوعي وذلك لأن الوجود بالنسبة إلى الوعي الأسطوري مرتبط بلك ئن أصل كل معنى وضمنه وحميه. (8) وبذلك يهتم بلطاقة الروحية للإنسان، وما يخفق في أعماقه، كي يحفره على مقاومة ضعفه،

إنها تعيد تواصله بقيم أصيلة لا تموت، تمس جوهر الوجود، إذ تتحدى الشخصية الأسطورية أعتى الظروف، دون أن تستكين إلى بؤس واقعه وحصر أقداره: لهذا من الطبيعي أن يتمثل الإنسان تلك الروح، فيدرك معنى الحية والموت، عندئذ يستطيع تجوز يأسه المكفئ لنهيته! ويحول النهوض من رمد موته، ليستأنف حيته من جديد (أسطورة الفينيق، أوزوريس، تموز...)

إذاً يشكل الاعتراف بالأسطورة وتمييزه عن التريخ الواقعي المحسوس، إحدى فتوحب الفكر الحديث، فيعيد الاعتبار للمتخيل وغير المعقول فيها، كما يدمجه ضمن الفعالية العقلية والروحية، لذلك أضف أركون دلالة أخرى إلى هذا المصطلح، هي أكل الرأسمال الرمزي المتراكم والمنقول والمحفظ عليه من قبل الأديان وقد لفت النظر إلى أنه في حالة تداخل ، تسهم في خلق وجودت الفردي والتريخي (الجمعي) وبذلك نتخلي للمرة الأولى عن الإطر الثنئي للمعرفة، أي العقل ضد الخيال، والتاريخ ضد الأسطورة، والصح ضد الخطأ، والخيرضد الشر، والعقبل ضد الإيمان ...إلخ إذ لا يمكن فصل الروح عن الجسد: وهذا ينطبق على كل دلالة مصطلحية، إذ يتوجب علين استخدامه بعيداً عن الآلية، وننتبه إلى طقة المفردة الرمزية والتخييلية، أي ننظر إليه بصفته كئن حيا، فيصبح الخطاب

الأدي

الأدبي كلاً متكاملاً كالانسان، فلا نفرّق فیه بین ما هو ظاهری وما هو داخلی، ولا بين ما هو كوني وما هو فردي.

وبذلك يبدو تعريف المصطلح والتدقيق في استخدامه والانتباه إلى تطور دلالته، أحد أهم الطرق، التي تؤسس إلى معرفة متطورة، تتجاوز مفاهيم قديمة، لتؤسس مفاهيم جديدة في وعي المتلقى بعيداً عن دلالات مغلوطة، تجاوزها الزمن. كالنظرة الثنائية للإنسان (تفصل روحه عن جسده) والخطاب الأدبي (تفصل شكله عن مضمون) ...إلخ.

من هنا لا مانع من استخدام مصطلحات قديهة مثل (الأسطورة) شرط أن نضفي عليها دلالات حديثة، تتبع من تجربتنا المعرفية المعاصرة، فنستفيد من ملاحقة تطور المصطلحات في القواميس وفي الحياة والفكر، سواء لدينًا أم لدي الآخر؛ لأن التجربة اللغوية، تكتسب

أبعادها الجديدة من المعرفة الفلسفية، التي تسهم في تطوير الدلالة، ومدى ملاءمتها للأدب والنقد معألا

بناء على ذلك فإن تجديد النقد، يكون بتجديد لغة المصطلح، وتوسيع أفاقه الدلالية بما يتناسب وروح العصر وتطور الوعى المعرفي في ثقافة الآخر وثقافتنا، لكون هذا المصطلح خلاصة رؤية فكرية، لا تنفصل عن أعماق الإنسان وروحه! فهو أحد العوامل، التي تساعدنا على التعامل مع الفكر والأدب رؤية جديدة، تنطق بخصوص يتنا، مثلما تنطق بواقعنا وبأحلامنا وبرغبتنا في صنع الحداثة والتطور دون أن نتيه في ثقافة الآخر، لهذا أعتقد أن على الناقد المبدع الاعتماد على لغته العربية، قدر اعتماده على المعرفة الغربية، فيبتعد قدر الأمكان عن مصطلحات، يستعرض فيها معارفه، ودون أن تخاطب وعي المتلقى ووجدانه!

- 1. راجع مقالي في مجلة المعرفة السورية بعنوان "محمد أركون ومواجهة الذات ونقدها" عدد (700 - 701) ك 1 - شاط، 2022
 - 2. جبرا إبراهيم جبرا "معايشة النمرة" ص37
 - 3. جريدة القدس العربي، لقاء مع محمد الحيروش، السبت 1/7/ 2023
- 4. هواري بلقندوز "هجرة المفهوم واغتراب المصطلح "نظرية التلقى أنموذجا الموقف الأدبي، عدد (477) ك. 1، 2011
 - 5. معايشة النمرة" ص39
- 6. محمد أركون أمن الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي" ت: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1991، المقدمة ص - 6، بتصرف
- 7. محمد أركون 'نزعة الأنسنة في الفكر العربي" جيل مسكوية والتوحيدي، ت هاشم صالح، دار الساقى، لندن، بيروت، ط1. 1997، ص631
 - 8. المصدر السابق، ص637



التلقي العربي للمصطلح السيميائي

أ.د. محمد الداهي ناقد وأكاديمي من المغرب

صدرت في العقود الأخيرة كثير من الدراسات والمؤلفات السيميائية التي يعتني فيها أصحابها بإثبات مكانة سيميائيات الأهواء واستقلاليتها داخل النظرية السيميائية العامة، والتدليل على ملاءمة لغتها الواصفة لإعادة بناء الأهواء سيميائيا، وإبراز أهمية البعد الانفعالي في تحريك البرامج السردية، وتعزيز الكفاية الجهية، والتأثير في نفسية البشر، وحفزهم على اختيار أشكال الحياة التي تتناسب مؤهلاتهم وطموحاتهم، وفي هذا الصدد، برزت المصادر السيميائية أن ثم تعززت بمؤلفات ودراسات وندوات للتعريف بمجال السيميائية أن شهواء واكتشاف جوانبه الداجية، وإثارة جملة من التساؤلات حول الأسس الابستمولوجية للنظرية السيميائية حرصاً على تدارك نقائصها، واقتراح آفاق جديدة للبحث السيميائي. ومن ثم يتضح أن مشروع سيميائيات الأهواء راكم تجارب ثرة ومفيدة، وحقق منجزات هامة رغم كثرة االمصاعب التي اعترضت سبيله. ومع ذلك ظل التلقي العربي له خجولاً وضعيفاً، يختزل إجمالاً فيما يأتي:

1 اطلع سعيد بنكراد بترجمة كتاب سيميتايت الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس (4) إلى العربية مقدم خدمة جليلة للباحث العربي للتعامل إيجاباً مع الأهواء لكونها طاقات انفعالية وشعورية تؤثر في الجسد محدثة تغيرات

عليه، وتحفز على العمل إما لتعزيز التواصل البشري البناء، وإما لتعكير صفوته وعرقته.

2- عملتُ خلال فترة من الزمن على التعريف بسيمئيات الأهواء وتطبيق مفاهيمها الأساسية على النصوص السردية

العربية، ونشرتُ- في البداية- ما أنجزته عنها في مجلات عربية (عالم الفكر، البحرين الثقافية، سمات، فكر)، ثم قمتُ بجمع جزء منه في كتابي الموسوم ب' سييميائية السرد"(5).

3- قامت فئة من الطلبة الباحثين باختيار سيمئيات الأهواء موضوعا ومجالا لأبحاثهم، وما يعابون عليه- بحكم مشاركتي في لجان المناقشة - عدم استيعابهم المفاهيم المعتمدة في سياقها العام، والوقوع في شرك النمطية مع العلم أن مؤلفي الكتاب نبها أكثر من مرة إلى أن الأهواء المحللة في كتابيهما تهم أساساً الثقافة الفرنسية. كان حرياً بهم أن يستوعبوا طريقتهما وأداءهما فخ البحث بحثا بمراعاة خصوصية الأهواء العربية وتجلياتها الثقافية وألوانها المحلية. وفي هذا السياق يختلف هوى "البخل" من سياق ثقافي إلى آخر، كما أنه يتضمن إيحاءات ثقافية جماعية (على نحو مميزات "البخل المربى) وتجليات فردية (مقومات "البخل" عند الجاحظ مثلاً). وغالباً ما ينساق الباحثون الشباب- أسوة به ولفي الكتاب- مع المعاجم الفرنسية توسعاً في دلالة هوى معين دون أن يدركوا أنها تمثيل لاستعمالات ثقافية خاصة بفرنسا في زمن ومكان معينين، وتُقطّعُ العالم على طريقتها الخاصة؛ مما يحتم عليهم الاستناد إلى المعاجم العربية والاستئناس بها لضبط فحوي هوي معين (تمظهره المعجمي

والدلالي)، ثم بيان تجلياته وامتداداته في نصوص متتوعة في أفق " إغناء النماذج التركيبية والإمساك بالتنظيم الخاص بتمظهر ما في كليته"(6).

ورغم ملاءمة الترجمة وجديتها لم تخلف نقاشاً مستفيضاً في الأوساط الثقافية العربية (7)، ولم تحظ بالتداول المنشود للإفادة من محتوياتها في تحليل ما تحفل به النصوص من مشاعر جياشة وأحاسيس فياضة، والملاحظة نفسها تنسحب مثلا على المجهود الذي اضطلع به محمد البكرى في ترجمة كتاب مبادئ علم الأدلة لرولان بارث "(8) تطلعاً إلى فهم الطريقة التي تبني بها أنظمة التواصل الجماهيري الدلالةُ (الاستهلاك، التقليمة، الشعائر). بالمقابل، استطاعت عينة من الترجمات ⁽⁹⁾ أن تحفز الباحثين والنقاد على تغيير طريقتهم في التعامل مع النص الروائي على وجه الخصوص، ومقاربة مستويات لم تكن مطروقة من قبل (على نحو دائرة الأفعال، والزمن، والتشخيص الأدبي للغة، وتعدد الأصوات).

ومن بين العوامل التي حالت ريما دون التجاوب الواسع مع الكتاب المترجم "سيميائيات الأهواء" نذكر أساساً ما يأتى:

1 - يعتبر الكتاب ذا منحى تأصيلي يروم أساساً إرساء دعامات مشروع جديد بعدة مفاهيمية صارمة حرصاً على إقتاع المختصين بمدى ملاءمة شرعيته وجدواه.

2- ينبغي للقرئ أن يكون متوافراً على رصيد معرية، ومطلعا على التراكمات السيميائية حتى يتسنى له فهم محتويات الكتاب، واستيعاب مصطلحاته، وتبين مقاصده وتوجهاته وخلفياته.

3- تتطلب عينة من الكتب-لعمقها وصرامته العلميين وسيطأ لتبسيط معارفها ، وتلذليل مصاعبه ، والإسهم في تداوله بين البحثين. وفي هذا السيق نستحضر الدور الذي قم به جوزيف كورتيص (10) ثم ما قامت به أيضاً جماعة أنتروف يرن (11) لتقاديم الصارح السايميائي الذى شيده كريم ص بطريقة بيداغوجية ومذللة على نحو يمكن البحثين المبتدئين من فهم المبدئ السيميئية الأسسية، ويستدرجهم شيئً فشيئً لقراءة المصدر والتجوب مع مضمينه بيسر وفعلية. م أحوجت إلى مثل هذه الوسائط التي ينهض به بحثون يزاوجون بين القدرتين العلمية والبيداغوجية سعيالى توسيع إشعاع النظرية السيميائية، وجعلها مستساغة لدى شريحة عريضة من البحثين.

1- ملاءمة ترجمة الكتاب إلى اللفة العربية

أ- على الرغم من صعوبة الكتب استطع د. سعيد بنكراد أن يبذل مجهوداً محموداً لإيصال محتويته إلى القارئ العربي. ومن علامت هذا المجهود الحرص على شعرية الترجمة (وفق ما يقصده دانييل- هنرى بجو) التى تتمثل أسساً في

إثبت مرفقت النصوص لتيسير القراءة وضمان تفعله الإيجابي مع النص المترجم. ومن بين هذه المرفقت- التي تؤشر على تدخل المترجم في النص بهدف كتبة نص ثن أملته شروط التداول والتلقى (نقل النص الأصلى من سيق ثقية إلى آخر)-نــذكر أسـســـ : إعــداد مقدمــة حــول سيميائيات الأهواء، وتخصيص ملحق للمصطلحات الأساسية، ووضع حواش لتفسير عينة من المضهيم وتعليل ما يضبلها في اللفة العربية، والإشرة إلى بعض المضهيم التي يتعذر ترجمتها أو سبكه في القالب العربي. فضلاً عن ذلك حرص المترجم سعيد بنكراد أيم حرص على سلامة اللغة العربية تفدياً لأى تشويش قد يوثر سلب في تلقى الكتب واستيعب حمولته النظرية التي تشي بالعمق والدقة والرصانة والاعتياص.

ب- سعى المترجم والدشر إلى نقل الخططت والترسيمت بعنية فئقة حرصا على إثبت كل عنصر في موضعه المنسب، وسعياً إلى إحكم توزيعها بصرياً ومراعة خصوصية اللغة العربية. وهدو ما جعل الخطاطة أو الترسيمة تؤدي وظيفتها المعرفية والبيداغوجية، وتسعف القارئ على معينة كثير من الأفكر المجردة على نحو تكون فيه مجسدة بالعيان وميسرة بالمثال.

ج- يعي سعيد ينكراد أن الترجمة
 هدم وبنء: أي أنه تقوم على تجريد النص
 من لفته الأصلية (déverbalisation) ومعاودة

صياغته بلغة أخرى (revérbalisation) مع نقل معانيه بأمانة ، والحرص على التكافؤ عوض التقابل، والمراهنة على تقطيع العالم وتمثيله لسانياً بدلاً من استنساخه حرفياً (12). ومن ثم، تلعب تجربة المترجم ومراسه دوراً أساسياً في التنقل بين اللغتين (المنطلق منها والمستهدفة) دون معاكسة المعنى الأصلي أو التصرف فيه. لا تطرح المفاهيم المتداولة مشاكل جمة بالنسبة للغربيين بحكم أنها راسخة في نسقهم الثقافي وتجر وراءها مساراً من التراكمات. في حين تثار حول المفاهيم المُعرَّبة جملة من التساؤلات لكون العرب لم يتعودوا ويستقروا عليها بعد في تداولهم، وما فتتوا يتعاملون معها مُجردة من سياقاتها الثقافية وامتداداتها التاريخية. وهو- وفق كيفورد- ما تنجم عنه الاستحالة اللغوية والاستحالة الثقافية. " فاستحالة الترجمة من الناحية اللغوية مردها إلى اختلاف اللغة المترجم منها عن اللغة المترجم إليها. واستحالة الترجمة من الناحية الثقافية مرجعها إلى افتقار الثقافة المترجم إليها لعنصر مقامى ملائم للنص في اللغة المترجم منها. فما يصطلح عليه باسم واستعماله يختلف شانهما في انجلترا اختلافا كبيرا عما هو في فلندا واليابان"⁽¹³⁾.

د- استطاع سعيد بنكراد أن يخلف في قارئه المختص الأثر نفسه الذي راهن عليه النص الأصلي (تكافؤ الأثر (14)). وهذا لا يعني بأنهما متماثلان معنى ومبنى.

"فلا وجود فيها للأمانة (15). تظل عملية كما لا وجود فيها للأمانة (15). تظل عملية الترجمة تقريبية بحكم عوامل ثقافية ولغوية رغم اقتسام البشرية كثيراً من العناصر المشتركة (الكليات اللغوية والكونية والنفسية والبيئية). فهي عموما تؤدي وظيفتها بنقل معاني الآخر إلى اللغة المستهدفة مع الحفاظ على أصالتها الأسلوبية والحرص على أدائها بأمانة (عوض أن تعاكس المعنى الأصلي تقول الشيء نفسه تقريباً).

وما أسعف المترجم في تحقيق " الأثر المتكافئ" نـذكر انـدفاع الثقة (الإلمام بالخلفية السيميائية)، والهجوم والاقتحام (فهم المنص تـدريجيا، ثم تطويقه، ثم اقتحامه)، والضم (الاستفادة من نصوص وتجارب سابقة لإثـراء المنص المترجم)، وإعادة بناء الدلالة (الاستعانة بجملة من التقنيات لإعادة صياغة المنص الأصلي بمواصفاته الأسلوبية ومقاصده الدلالية).

2- التحليل المعفر:

لتقريب القارئ من الطريقة التي اعتمدها سعيد بنكراد في ترجمة الكتاب سنتوقف عند المفتتح، ونقابله بالنص الأصلي للمقارنة والموازنة بهدف استنتاج بعض الملاحظات:

النص العربي المترجم (النص المستهدف)

النص الفرنسي الأصلي (النص المنطلق منه)

يتوجب على نظرية سيميائية تقدم نفسه بعتبرها مساراً، أي بعتبرها تنظيماً تراتبياً لنماذج مترابطة فيم بينها، أن تعيد النظر بستمرار في هذا المسر الذي يعد في تصوره نشاطً قيد البناء الدائم. وستعاد صيغة هدا النث ط، منظ وراً إلى ه في تريخيته في شكل مسر توليدي ، يفترض في ذاته أن تصبح، في كل مستوى، مؤهلة لكي تنتج مساراً لاحقًا. ضمن هذه الشروط، على هذه النظرية ذات المنحي العلمي أن تنبه لنواقصه وهفواتها الذاتية لتجاوزها وتصحيحها ومن هنده الزاوية، فإن البناء النظري لا يهكن أن يستقيم اعتم دأ فقط على فعل تأسيسي مصحوب بستنبطت خصية بالقواعيد النظرية: فقد يكون لاكتشف خــص بظــهر الـنص أو بـوهن داخله، صدى عميق في النظرية كله ويحدث تشويث قد يؤدى إلى التفكيك في تنظيم المسر التوليدي كله. وهذا يعني أن النهج السيميائي، الاستنباطي، من حيث شكل انتشار مساره، هو استقرائى لحظة استكشاف بؤره

Une théorie sémiotique qui ce conçoit comme parcours, c'est-à-dire un comme une disposition hiérarchique des modèles s'impliquant les uns dans les autres et par les autres, doit constamment s'interroger sur un parcours, considéré comme une activité de construction. Cette activité de construction saisie dans « son historicité » est alors reformulée comme « parcours génératif » et le sujet de cette activité doit, à chaque niveau, devenir compétente pour produire le suivant. Une Théorie à visée scientifique, dans ces conditions, reste en permanence aux aguets de ses propres lacunes et défaillances, pour les combler, pour les rectifier. L'édifice théorique ne peut pas se construire, à cet égard, par un geste fondateur accompagné d'une suite de déductions théorématique : une découverte localisé à la surface du texte, une inconsistance qu'on y décèle ne manquent pas de retenir en profondeur dans la théorie et d'y provoquer des perturbations, susceptibles de remettre en question l'économie du parcours génératif dans son ensemble. C'est-à-dire que, déductive quant à la forme que prend le déploiement de son parcours, la démarche sémiotique est « inductive » lors de l'exploration de son instance ad quem et « l'hypothétique » dans ses formulations épistémologiques ab que . La construction de la théorie, considérée comme un discours génétique et générateur, vise à s'avancer « à reculons » pour se déplacer en se transformant en un discours génératif, c'està-dire cohérent, exhaustif et simple, respectueux du principe d'empirisme.

Il n'est pas étonnant, dés lors, que la tranche la mieux explorée et peut-être la plus efficace, du parcours génératif se trouve justement dans l'espace médian, situé entre ses composantes discursives et épistémologique : il notamment de la modélisation de la narrativité organisation actantielle. conception d'un actant débarrassé de gangue psychologique et définit par son seul faire est la condition sine qua non développement la sémiotique de de (Sémiotiques des passions, question. op.cit.,pp7-8).

النهائية، و "افتراضي" في صياغته الابستمولوجية في المحافل الأولية. إن بناء النظرية، باعتبارها خطابا تكوينياً وتوليدياً، يهدف إلى التقدم بالقهقرى لكي يتجاوز نفسه من خلال تحوله إلى خطاب توليدي؛ أي منسجم وشامل وبسيط ويحترم المبدأ التجريبي.

وليس غريباً، استناداً إلى ذلك، أن تكور ون المنطقة الأكثر فعالية استكشافاً، وربما الأكثر فعالية في المسار التوليدي، هي الفضاء التوسطي، ذاك الذي يقع سين المكون ات الخطابية والاستمولوجية لهذا المسار: يتعلق الأمر في المقام الأول بالنمذجة الخاصة بالسردية وتنظيمها الخاصة بالسردية وتنظيمها من رواسبه السيكولوجية وتحدد من خلال فعله وحده، هو الشرط من خلال فعله وحده، هو الشرط الفعل"، (سيميائيات الأهواء، من، الفعل"، (سيميائيات الأهواء، من،

1 −2 أمانة الأداء

حرص المترجم على أداء المعنى الأصلي بأمانة وبلغة سلسة ومفهومة. يدافع صاحبا الكتاب عن دور النظرية السيميائية في معاودة النظر باستمرار في المسار التوليدي الذي يعد بالنسبة لهما بناء قيد الإنجاز، حرصاً منهما على تصحيح مكامن خلله وقصوره. لا يمكن للبناء النظري أن يعتمد على الاستنباطات خاصة بالقواعد النظرية

فقط، وإنما ينبغي له أن يبين ما لاكتشاف ظاهر النص أو لوجود وهن داخله من تأثير على النظرية كلها وقد يحدث تشويشا يؤدي إلى التشكيك في تنظيم المسار التوليدي برمته. وهذا ما يؤكد أن النظرية السيميائية تقوم على شلات طرائق متكاملة: الطريقة الاستنباطية (الشكل الذي يتخذه انتشار مساره) والطريقة الاستقرائية (الشكل الاستقرائية (استكشاف بؤره النهائية)

والطريقة الافتراضية (في صيفته الابستمولوجية في المحفيل الأولية). لا الابستمولوجية في المحفيل الأولية). لا يمكن النظرية أن تتقدم إلا بتدارك مكمن التعثير، وتعزيز مواطن القوة، والتحول إلى خطب توليدي تتوافر فيه الشروط المنسبة (الانسجم والشمولية والبسطة)، ويحترم المبدأ التجريبي.

وعطف عم سيق، نلاحظ أن رائدي مدرسة بريس أعدا الاعتبار للفضاء الوسيط (التلفظ بوصفه بورة التوسط والتحول، وممارسة تاريخية وثقافية)⁽¹⁷⁾ الندى يقع بين البنيات العميقة (المستوى الابستمولوجي) والبنيت السطحية (المستوى الخطبي)، ويؤدي دوراً أسسيً في تنفيد البرامج السردية (أعمدل وتحركت ملموسة لتحقيق المبتغي)، وتفيير العالم الخرجي، وتشخيص التجليت الثقافية والإيدءات الاجتماعية. وركزا- استندا إلى ذلك- على دور العامل المفارغ من حمولته السيكولوجية والمحدد أسدست بأداء عمله، وأستندا دورا جديداً (عـ اللوة على دوره العـ ملي) يهـم حالته النفسية وسريرته (الدور الاستيهامي)، ويُؤطِّرُ ضمن البعد الانفعالي (م يميز سيميايئيت الأهواء عن مسيميائيات العمل الستي تعسني بالبعدين المعرفي والتداولي). فضلاً عن كون العامل يعمل (حالات الأشياء) فهو يحس (الحالة النفسية) . وقد يكون إحساسه حصيلة عمل (هوى الندم) أو مشروعاً للانتقال إلى

العمل (يؤدي الحمس و الياس إم إلى الابتكر وإم إلى الانهير). ومن شم، الابتكر وإم إلى الانهير). ومن شم، يتبين كيف وفَّق كريمص وفونت ني بين التصورين (حلة الأشيء المتحولة أو القبلة للتحول، والحلة النفسية التي تفضي إلى التحول أو تكون نتيجة له) في إطر البعد السيميئي للوجود المتجانس (بفضل الوسيط الجسدي و المثير للإحساس).

2 - 1 الترجمة الحرفية الخلاقة

اتبع المترجم الترجمة الحرفية التي تمليه النصوص التقنية أو المفهيميَّة. وهذا العقيمة)، وإنم سعى بذلك إلى إيجد ما العقيمة)، وإنم سعى بذلك إلى إيجد ما يكفئ الملفوظت المترجمة بلغة عربية سليمة مع الحفظ على ما لبعض الكلمت من دلالات خصة وقيود معينة. من يتبع هذا المسلك هو مترجم يتحلى بنكران الذات، ويجهد للبقء داخل النص الذي يترجم، عسده ينفذ إلى عبقرية اللغة التي ينقل منه منه أو قدرة صحبه على أداء المعنى الأصلي بم تتضمنه من مكافئت مناسبة، الأصلي بم تتضمنه من مكافئت مناسبة، ويجرى خصوصيته ومنطقه.

غالب م اقتدى سعيد بنكراد بهذا النهج في الترجمة تفدي لإسقط كلمة له رنين ووضع خصين في السيق الذي وردت فيه، وحرص على أداء المعنى الأصلي بأمنة. ورغم الطبع الحرفي للترجمة فهي خلاقة لأنه أتحت للمترجم همش رحب لإبراز مؤهلاته اللغوية والثقية والتأويلية

في إعادة صياغة النص المنطلق منه على نحو يحقق " الأثر المتكافئ".

2- 3- البنيات اللغوية:

عطفا عما سبق نلاحظ أن المترجم حاول أن يكافئ بين ملفوظات اللغتين (المنطلق منها والمستهدفة) مع الحرص على الترابط المنطقي للنص، وتماسك معانيه، وسلاسته ووضوحه.

ندرج فيما يلى بعض الملاحظات التي تهم إعادة صياغة النص الأصلي.

أ- عمل المترجم على قلب ترتيب الملفوظ الأصلى تحاشياً للاستثقال، وتطلعاً إلى إضفاء الحركية على اللغة المستهدفة، وتقديم معناها بطريقة أكثر وضوحاً.

اللغة المنطلق منها

Une théorie sémiotique qui ce conçoit comme un parcours, c'est à dire comme une disposition hiérarchique des modèles s'impliquant les uns dans les autres et par les autres, doit constamment s'interroger sur un parcours, considéré comme une activité de construction.

يتوجب على نظرية سيميائية تقدم نفسها باعتبارها مساراً، أي باعتبارها تنظيماً تراتبياً لنماذج مترابطة فيما بينها، أن تعيد النظر باستمرار في هذا المسار الذي يعد في تصورها نشاطا قيد البناء الدائم

اللغة المستهدفة

سلامة اللغة المستهدفة وانسيابها ، وضماناً أيضاً لاتساق النص وتماسكه الدلالي.

ب- استغنى عن الجمل الاعتراضية مؤثراً أن يُصدّر بها الملفوظ حرصاً على

اللغة المستهدفة

ضمن هذه الشروط، على هذه النظرية ذات المتحي العلمي أن تنبه لنواقصها وهفواتها الذاتية لتجاوزها وتصحيحها. ومن هذه الزاوية، فإن البناء النظرى لا يمكن أن يستقيم اعتماداً فقط على فعل تأسيمني مصحوب باستنباطات خاصة بالقواعد النظرية.

اللغة المنطلق منها

Une Théorie à visée scientifique, dans ces conditions, reste permanence aux aguets de ses propres lacunes et défaillances, pour les combler, pour les rectifier. L'édifice théorique ne peut pas se construire, à cet égard, par un geste fondateur accompagné d'une suite de déductions théorématiques.

- بالزيادة (البناء الدائم) ume activité de construction) أو النقصان (وبواسطة ج- اضطر سعيد بنكراد إلى التصرف في النص كما يلي: بعضهم البعض بعد الاستغناء عن تقنية الإبراز(Mise en relief):

Cette activité de construction saisie dans « son historicité ».

هذا النشاط من البناء منظور إليه في تريخيته .

- في الفقرة الأخيرة تفدى المترجم بهذه العبارة أليس غريباً كمشابل Il n'est pa étonnant) الترجمة الحرفية (ليس مدهشا أو ملذهلا) لكنها تحتاج إلى مقابلتها بصيغ عربية مسكوكة من قبيل (لا يدعو إلى العجب أو الاستغراب). وفي السياق نفسه، ترجم عبارة (conception d'un actant débarrassé de sa gangue psychologique) بہ یکافئھا (فتصور عامل قد تخلص من رواسيه السيكولوجية) ، في حين يُستحسن أن نحافظ على معنى gangue (ما يوحى بالغشاء والقشرة والغطاء) ثم نبحث عما يلائم العبارة التي ورد فيها باللغة العربية (فتصور عامل قد تخلص من شرنقته السيكولوجية). وتمت ترجمة (tranche) بالنطقة للدلالة على الجراء (المقطع أو الطرف أو الطائفة).

د- اضطر المترجم إلى وضع حواش لتوضيح بعض المصطلحات العامة أو المحورية (على نحو المسار التوليدي)، وتعليل م يلائمه باللغة العربية. وهو عمل محمود لتعزيز تكفؤ الأشر ، وحفز المتلقي العربي على التفعل إيجب مع

نمدذج أخرى(et par les autres)/ يقع البلط المحودت المحودت المحودة (المستمولوجية).

- بستعمال الافتراض عيوض الوجوب:

يفترض في ذاته أن تصبح، في كل مستوى، مؤهلة لكي تنتج مساراً لاحقاً

Cette activité doit. à chaque niveau, devenir compétente pour produire le suivant.

 تحويل المصدر الصناعي (مبدأ principe الاختبارية و الاختبارية d'empirisme
 إلى صفة (المبدأ التجريبي)، وتنكير المعرفة:

من حيث شكل انتشار مساره <u>la forme</u> que prend le déploiement de son parcours

- عدم إثبات ما يقابل الصيغ ab que/ ad quem/ sine qua) بحروف مائلة أو مضغوطة لتميزهم (non) بحروف مائلة أو مضغوطة لتميزهم عن السياق الذي وردت فيه (بؤره النهائية/ في المحافل الأولية/ الأسسي)، وتحويل المفرد إلى جمع (بؤره / instance)، واختير ترادفات عوض أخرى يقتضيها السياق العرض والإظهار والتجلي/ وتحتمل عبرة العرض والإظهار والتجلي/ وتحتمل عبرة توحي به عبرة (araffût) وتقابلها في اللغة العربية عبرة مسكوكة ممثلة لها اللغة العربية عبرة مسكوكة ممثلة لها من حيث المعنى وقف له بلرصاد)،

محتويات نص يتسم عموماً بدقة مصطلحاته واعتياصها وصرامتها.

ه- رغم الطابع التقنى والمفاهيمي للنص فقد ارتأى المترجم أن يعتمد على "ترجمة التكافؤ" عوض ترجمة التقابل وعيا منه باستحالة المقايسة بس نظامين لغويين أو المطابقة بينهما (19). وهذا ما حفره على إدخال ذاتيته في الترجمة (بالزيادة أو التقصان أو التحويل أو الترتيب) تطلعاً إلى قول الشيء نفسية على وجية التقريب وليس كما هو . وهذا ما يتجلى في احتراسه من العبارات المسكوكة والقوالب الجاهزة والإيحاءات الثقافية، وحرصه على مراعاة السياق في شموليته ونسقيته يمكن لهذه العبارة الإنجليزية مــثلا (It's raining cats and dogs) أن تترجم حرفياً (تمطر قططاً وكلاياً) أو يحث عما يلائمها في الثقافة العربية (تتساقط الأمطار بغزارة/ تتهاطل الأمطار مدراراً / . يقول الله تعالى " وَيُرْسِلُ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَاراً "سورة نوح، الآية، 11. ويمكن أن تقبل العبارة المسكوكة في حال السعى إلى تجويد النص بالحذلقة الانجيليزية العتيدة. ومع ذلك يصعب أن نقول الشيء الذي توخى النص إيصاله والطريقة التي أوصله بها" (20).

و- لا تعتمد الترجمة على السياق اللغوي فحسب، بل على ما يوجد خارجه. ما يطلق عليه معلومات عن العالم أو معلومات موسوعية (21). وفي هذا الصدد

ليست الترجمة متوقفة على المعجم وحده (تكون في أحسن الأحوال معجماً مزدوجاً). ما المعجم إلا وسيلة للبحث عن المرادفات ، واختيار ما يناسب معانيها في السياق المناسب (الاختيارات السياقية). وعلى المترجم أن يستثمر كفايته اللغوية والثقافية لمراعاة عبقرية اللغة المنطلق منها (طريقتها في تقطيع العالم وإعادة تمثيله؛ أي رؤيتها للعالم). فهو مضطر إلى التفاوض بحثاً عن " "Contenu nucléaire المحتوى النووى للكلمة وسعيا إلى إيجاد ما يماثله في اللغة المستهدفة. لما كان إمبرتو إيكو منكبا على ترجمة رواية 'سيلفى" لنرفال واجهته جملة من المصاعب، ومن ضمنها عدم وجود نظير لبعض الكلمات الفرنسية بالإيطالية على نحو لفظ ترجمة لفظ "Chaumière". وهو ما حضه على إضافة صفات إلى اللفظ المقترح تطلعاً إلى تقريب ذهن القارئ من مدلول الكلمة على النحو المتداول في فرنسا. "لقد فاوضت الخاصيات التي تبدو ملائمة بالنظر إلى السياق وإلى الأهداف التي ينشدها النص (تخاطبني بأن هده المنازل من البنايات الصغيرة في القرية، متواضعة دون أن توحى بالفقر، بهية المنظر ومبهجة) "(22)". ولا تخلو عملية التفاوض من الخسران(حذف كلمات أو الاستغناء عنها) أو التعويض (التصرف في النص الأصلي بالزيادة دون معاكسة المعنى).

4 - الصطلحية الموضوعاتية

1- اقتصرن على مجال محدد من النظرية السيميائية (م يتعلق بسيميائيات الأهواء) لبيان كيف تفاعل العرب معها بطريقة تجزيئية وتبعيضية بالنظر إلى اقتصارهم على عينة من المصادر وعدم ترجمة الأسسي منها. وهذا يتطلب منهم الانخراط في العمل الجمعي والمؤسسي وعدم الاكتفء بلحولات الفردية والمتفرقة رغم جديته وأهميتها. وما يقال مجالات أخرى وهذا ما يبين أن الترجمة مجداته العربية ، رغم منجزاتها الإيجابية ، لم ترق بعد إلى أداء وظيفتها الحضارية حرصا على التعمل معالى التعالى معالى التعمل معالى التعالى العربية ، رغم منجزاتها الإيجابية ، لم ترق بعد إلى أداء وظيفتها الحضارية حرصا على التعالى وستقيتها التعالى معالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى التعالى وستقيتها التعالى وستقيتها التعالى التعالى التعالى وستقيتها التعالى التعالى التعالى التعالى التعالى التعالى وستقيتها التعالى الت

2- في تسوق مع مسبق لم تبلور بعد معلم المصطلحية الموضوعاتية التي تُعنى بترجمة مجل بعينه، والتعريف بمفهيمه ومصطلحته مركزة على مليلي (23):

أ- جرد مصطلحت مجل معين: وهو ما يتطلب من المترجم إلما باللغة المشتركة والقدرة على انتقاء المصطلحات ذات الصبغة التقنية وإبعاد ما لا تتوافر فيه هذه الصفة. وبعد فراغه من عملية الجرد يقوم بترتيب المصطلحات وفق المعايير المتعارف عليه (QS).

ب- التحليل السياقي: لا يتوقف عمل المترجم والمختص في المصطلحات على جرد

المفهم وتبويبه، بل يحدد المحتوى المفهومي للمصطلح بالنظر إلى السياق الذي ورد فيه (التحليل السياقي).

ج- توليد المفدهيم: تضطر المصطلحية إلى توليد مفهيم جديدة تمليه الحجة. وهو ما يتطلب من المختص إلمم بتريخ اللغة ودراية ببنياتها الصرفية والدلالية.

د- الاستعمال: ما يعطي للمصطلح قيمته الدلالية والإجرائية هو الاستعمال. كلم اعتدن على استعمال المفهوم وتداوله يصبح متسم بقيمة إجرائية وحمالاً لصورة ذهنية محددة. وهو- بالجملة- ثمرة عمل إنساني مشارك ومتواضع عليه. يقيد العقل ويحده ويحصره (24): مما يؤدي إلى إغفال التطورات الدلالية الاتي تختمار وتضج غالب بفضل الاستعمال.

1- يقتضي التكفو اقتسم المحتويات الدلالية في مجال معين. وبما أن التكفوات المُطلقة غير ممكنة، فإن اللغة المستهدفة (أ) لا تستوعب إلا جزئياً المجال الدلالي لأحد مصطلحات اللغة المنطلق منه (ب)، والعكس صحيح. وفي هذه الحال ينبغي تطويق هذه التقابلات التي تكون إمادات صبغة سوسيولسانية (مستويات اللغة ، وحتى اللغة المتخصصة تشمل أيضاً مستويات متبانية) وإمادات صبغة منطقية يمكن أن ترصد عينة منه كما يأتي (25).

الملاحظة	اللغة المستهدفة	اللغة المنطلق منها	العلاقة
يستوعب التعبير الفرنسي أشياء	Table de Salon	Table Coffee	الاحتواء
أخرى غير الطاولة: على نحو			
الكــــــــــــــــــــــــــــــــــــ			
والسكاكين.			
المنحنى هو التجسيد الكرافي	في حسين تركز اللغة	تركز اللغة المنطلق منه	السبب
للانتشار	المستهدفة على	على السبب (المنحنى	والأثر
	الأثر (لتوزيعdistribution)	(Courbe	
قاطنا سين الجزء والكل.	Pick-up	Electrophone	الحـــــزء
فالكلمة الإنجليزية (خلية	(خلية القراءة)	الالكترفون	والكل
القراءة) لا تمثل إلا جزءاً مما			
بدل عليه المصطلح			
الفرنسي(الالكتروفون).			
الولايات المشتركة (ملموس)	Etats Associés	Associates States	المجـــــرد
يمكن أن تقابل ب" الاتحادي	في حين م يقابله يدل على ما	يدل المصطلح على ما هو	والملموس
الفيدرالي التعدلي(مجرد).	هو ملموس	مجرد	

من خلال هذه الأمثلة يتضح مدى صعوبة إيجاد المقابلات على نحو يحقق الأثار المتجانسة في ذهن القارئ إن على المستوى السيميائي والتركيبي أو على المستوى الأسلوبي والعروضي والصواتي الرمزي وحتى فيما يخص الأثار العاطفية التي ينزع إليها النص الأصلي (26) وهذا ما يقتضي التفاوض بحثاً على المقابلات المناسبة التي يمكن أن تفي بالخصوصيات والإيحاءات المحلية. وفي هذا السياق يمكن أن نقابل عبارة والإيحاءات المحلية. وفي هذا السياق يمكن مماثلة (Coffee table)، ونقابل صيغة مماثلة (Associés) بصيغة مماثلة (Associés)

4- أضحى الاعتماد على التوثيق ضروريا لكونه يشكل. "المادة الخام للبحوث المصطلحات والمترجم على حد المختص في المصطلحات والمترجم على حد واستعمالاته في مجالات وسياقات معينة. وفي هذا الصدد هذاك من يدعو إلى استحداث مركز للتوثيق المصطلحي وتدقيقها ، وتطلعاً إلى توحيد ما يقابلها في وفي غياب مثل هذه المؤسسات تظل كثير من الأعمال مؤجلة: ومن ضمنها إعداد البطاقة المصطلحية (تصنيف ما أنجز من البطاقة المصطلحية (تصنيف ما أنجز من

أبحث مصطلحية دقيقة أو موضوعاتية)، وإعداد المعجم المختصة وترجمة المنسب منها إلى اللغة العربية، وتنظيم دورات تدريبية ومحترفت خصة للنهوض بلدراست المصطلحية والمشريع الترجمية، وإنشاء بنيات لسن قاوانين تعنى بتعيير المصطلحات وتوحيدها، والحارص على تداولم بطريقة سليمة وسلسة.

العربية والفرنسية وداخيل اللغة العربية نفسه. وليس الغرض منها التدليل على الأصوب والأفيد، بل السعي إلى استحداث بنيات مؤسسية (جمعوية وجمعية وحكومية) لتدقيق المصطلحات وتوحيدها رفعاً للبس، وتفديا للتشويش على المتلقي، وسعياً إلى توحيد الجهود للنهوض بالمشاريع والبحوث السيميائية.

2- نورد- في الجدول أسفله-عينة من التقابلات المصطلحية بين اللغتين

مقبله عند غيره	مقبله عند سعید	لصطلح لفرنسي
	بنکر د	
مشخصة	مۇنسنة	Anthropomorphe
وجهة	جهة	Aspect
توجهة	توجهة	Aspectualisation
لوصل	لاتصال	Conjonction
لانفصال	لفصل	Débrayage
لفصل	لانفصال	Disjonction
محزن/ مقلق	طائح	Dysphorique
لاتصال	لوصل	Embrayage
مبهج/ مفرح	صدثح	Euphorique
الإحساس لخارجي	الستبه لخرجي	Extéroceptif
لنشاط لمفرط	لنشاط لمضاعف	Hyperactivité
ئغة فردية	نمط فردي	Idiolecte
لإحساس لد خلي	لاستنبه لجوني	Intéroceptif
لريط	لحم	Jonetion
جهي	ڪيفي	Modal



الايجاه	تڪييف	Modalisation
موجهة	م کیفة	Modalisé
الجهة	الكيفية	Modalité
التقويم (الحكم) الأخلاقي	التخليق	Moralisation
استهواڻي (دور) (ما پتعلق بالعينة الاستهواڻية (Pahème	ىاتيمي (دور)	Pathétique
مقوم	pies	Sème
الشبيه/ المصطنعج أشباه/ مصطنعات.	تصاور ج تصاورات	Simulacre(s)
لغة اجتماعية	نمط اجتماعي	Sociolecte
المكافئ	النظير	Valence

خاتمة

اعتمدت على كتاب مترجم بعناية فائقة بحرص صاحبه الدكتور سعيد بنكراد على أداء المعنى المناسب بلغة عربية على المناه، وسعيد أيضاً إلى بيان مواطن قوته من جهة وإلى إثارة جملة من القضايا الترجمية التي تهم المصطلح أساساً من جهة ثانية. وهذا ما يتطلب في نظري تضافر الجهود العلمية، وتعزيز العمل الجماعي البناء لتوحيد المصطلحات والإجماع عليها ما أمكن لتيسير تداولها واستخدامها، وتفادي معاكسة المعنى بنقل معلومات مغلوطة أو تحريفها.

حرصت فيما تقدم أن أعتمد على مترجم وناقد مختص في السيميائيات وملم بمجالاتها الفكرية والنقدية والمصطلحية. وتفاديت كثيرا من الوسائط المشوشة (وفي مقدمتها ما ينشره المدعو جميل الحمداوي وأمثاله) التي لا تستحق أن تقرأ وتناقش أو فهمها للأصول وتأثيرها السلبي على الثقافة فهمها للأصول وتأثيرها السلبي على الثقافة العربية عامة وعلى الشباب خاصة. وما يؤسف له أن هذه البضاعة الفاسدة يقبل عليها الطلبة الباحثون لقلة تجربتهم وزادهم، وقصر نظرهم.

الهوامش:

- (1) Hénault (Anne), Pouvoir comme passion, PUF, 1994.

- Greimas (A.I.), "De la colère "in Du sens II, Seuil, 1983, pp 255 245
 -Parret (H), Sémiotiques des passions, Actes Sémiotiques, Bulletin II, N 9, 1979.
 -Parret (H) Eléments pour une typologie raisonnée des passions, Actes Sémiotiques, Institut National de la langue française, 1982.
 Parret (H) "Pour une sémiotique du discours passionnel" dans Proceding of the second international congress of the International Association of Semiotic Studies, Vienne,
- A. J. Greimas, « De la colère » in Du sens II, Seuil, 1983 pp. 245-255.
 A. J. Greimas; « De la modalisation de l'être », Du Sens II op.cit., pp. 93-102.the International Association of Semiotic Studies, Vienne, op.cit., p. 1982
 Greimas (A.J.) & Fontanilles (J), Sémiotique des passions Des états de choses aux états d'âme, Seuil, 1991.

(2) - نذكر منه على وجه الخصوص:

- -. Fontanille et C. Zilberb, Tension et signification, Mardaga, 1998.
- Emotion et Discours L'usage des passions dans la langue, sous la direction de Michael Rinn (ouvrage collectif), Presses Universitaires de Rennes, 2008.
 Jaques Fonatanille, Corps et sens, PUF, 2011.

- (3) ومن ضمنه:

- Jaques Fontanille, « Passions et émotions » in Sémiotique et littérature, Essais de méthode, PUF,1999, pp.63-90.
 Jaques Fontanille, « Le schéma des passions » in Portée vo21,n°1,1993.
 Marcello Castellana, La peur et l'invisible Dante Alighieri Divina Commedia, Inferno,I, Nouveaux actes sémiotiques n°57, PULIM, Université de Limental 108. Inferno,I, No Limoges,1998
- (4) الجيرداس جوليان كريماص وجاك فوندتي، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالة النفس، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتب الجديدة، ط1، 2010.
- (5) محمد الداهي، سيمينية السرد، بحث في الوجود السيميني المتجانس، در النشر رؤية، القاهرة، ط1، 2009
- ومن ضمن هذه الدراست: سيمينية الأهواء ، و تجليت الأهواء في رواية الضوء الهرب لمحمد برادة ، و مظهر البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف ، و سيميائية التطويع.
- (6) كريم ص وفونت ني ، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم سعيد بنڪراد ، مس ، ص. 236.
- (7) أدليت بمداخلة حوله في عيد الكتب بتطوان، يوم الثلاثء 7 يونيو 2011 بمناسبة إحراز صحبه على جنزة المغرب صنف الترجمة. ونشرته في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 2418، الجمعة 1 يوليو. 2001،
 - أحمد الفوحي، سيميائيات الأهواء والترجمة العلمة ، مجلة علامات، العدد 41 ، 2014 ، ص-ص.9/3.
 - (8) رولان برث، مبادئ ي علم الأدلة، ترجمة محمد البكرى، ط1، دار قرطبة للطبعة والنشر، 1986.
 - (9) على نحو:
 - فلاديمير بروب ، مورفولوجية المحكاية الشعبية الخرافية الروسية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، النشرون المتحدون ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1986.



- تزفتان تودودف، نظرية المنهج الشكلاني، الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1981.
 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، ط1، 1986.
- (10) Joseph Courtès, Introduction à la semiotique narrative et discursive, Hachette, 1976.
- (11) GROUPE D'ENTREVERNES, ANALYSE SEMIOTIQUE DES TEXTES. INTRODUCTION, THEORIE, PRATIQUE, PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON 1979.
- (12) سعى كثير من الباحثين إلى إحياء فرضية وورف التي تقضي "بأن روَّيتنا للعالم تمليها علينا الكيفية التي تجعلنا نرى العالم بلغتنا". يجعل الإنجليز للأرانب عيوناً وردية في حين يجعل الفرنسيون لها عيوناً حمراء. وما يسمى في الفرنسية بالأسماك الحمراء(poissons rouges) يطلق عليه الإنجليز الأسماك النهبية(goldfish). ينظر، روبير لاروز، نظريات الترجمة في العصر الحديث، ترجمة ودراسة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2009، ص85. إن ترجمة عبارة (أحذية بنية Brown shoes) لا تتمثل في اللون ، بل هي مشكلة حضارية. فالإنجليز يطلقونها على الأحذية المدينية غير المغبرة (أي غير سوداء) أيا كان لونها الأصلي. لا يقوم هذا التصنيف على أساس الرمزية الاجتماعية. ينظر المرجع نفسه ص89.
 - (13) المرجع نفسه، ص.90.
 - (14) ينظر المرجع نفسه، ص. 132.
 - (15) المرجع نفسة، ص. 176.
- (16) اختزل ستاينر العملية التأويلية في الأطوار الأربعة المنكورة. المرجع نفسه، ص.219- 221.
- (17) أحيل هنا إلى حوار الصم والبكم الذي طبع مناظرة "السيميائية والتداولية التي نظمت برحاب جامعة بربنيان (معهد علوم التواصل والتربية) من 17 إلى 19 نونبر 1983. وقد ترجمنا كتيب "أعمال سيميائية" الموسوم ب "التداولية والسيميائية" لإريك لوندفسكي وأج. كريمصا في مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء 33، 1999، ص- ص300- 318
- (18) روبير لأروز، نظريات الترجمة في العصر الحديث، ترجمة ودراسة عبد الرحيم حزل ، مسا ص.221.
- (19) تكون استحالة المقايسة (L'incommensurabilité) بين نظامين لغويين في حال أن كل
- واحد منهم يُقطِّعُ العالمَ على طريقته الخاصة (رؤيته للعالم). انظر Umberto Eco, Dire presque la même chose Expérience de traduction, traduction de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset ,Paris, 2003, pp.42-51
 - -(20) . : فيما يخص العبارة المسكوكة باللغة الإنجليزية والاستشهاد. ينظر:

Umberto Eco, Dire presque la même chose Expérience de traduction, op.cit., p.8.

- (21) المرجع نفسه، ص.35.
- (22) المرجع نفسه، ص.99.
 - (23) انظر:

Robert Dubuc Manuel critique de terminologie, Conseil international de la langue française - CILF 1980, pp.14-16

- (24) المرجع نفسه، ص.17.
- (25) نعيد صياغة المعلومات في شكل جدول انظر المرجع نفسه ، ص.39.
- (26) Umberto Eco, Dire presque la même chose Experience de traduction, op cit., p.16
- (27) Robert Dubuc, Manuel pratique de terminologie, op.cit., p.87.

من سلطة الإيقاع إلى رحاب التخييل

اسمامات القرطاجني في تحوّلات الشّعرية العربية القديمة

🖾 ا.د. محمد زيوش

جامعة على الونيسي - البليدة2 - (الجزائر)

اللخص:

استغرق التأسيس النقدي للشّعرية العربية مشرقاً زهاء القرنين، فكان الانتقال من مقاييس الشّاعرية التي هي خاصة بالمبدع إلى مقاييس الشّعرية الخاصة بالنص ودواخله، فكانت تلك اللحظات الأولى التي عرفت فيها الشّعرية العربية ميلاداً عسراً لمتن نقديّ، نتيجة انتقال النصّ من الشفاهية وجمالياتها إلى الكتابية وجمالياتها، والانتقال من عمود الشّعر الذي اكتسى قدسية نتيجة القراءة بالمماثلة إلى نظرية البديع، لمّا سعى النقاد إلى ضمّ بعض عناصرها إلى الشّعرية العربية انطلاقاً من رؤيتهم للعالم بعيداً عن كلّ المؤثرات اليونانية، فكان أن بسط الإيقاع بنوعيه (عمود الشّعر، البديع) سلطته على الإبداع، وكرّس النّقاد هذا الفهم منذ حدّ قدامة حدّ الشّعر، فتدهورت الممارسة الأدبية نتيجية التضييق على شعراء الحداثية العباسية، فكانت الضائقة الإبداعية الجديدة تبحث عن من يؤازرها نقديا، وحاول ابن سينا التأسيس للشّعرية العربية من جديد بعيدا عن حدّ قدامة، لكنها بقيت مجردة فكرة حتى جاء القرطاجني في زمن أضحت فيه الممارسة الإبداعية في أدنى مستوياتها، فعمل على تحقيق ما عجز عن تحقيقه الفلاسفة من قبله، وهو الذي أحاط بالشعريتين العربية واليونانية،

وحول التأسيس لشعرية عربية جديدة تنهل من هذه وتلك، وعن وعي بم للإبداع العربي من خصوصية وتنوع مقرنة بنظيره اليونني، فعمل على نقل كمون الشعرية من الإيقع (النظم) إلى رحب التخيّل، فكن أن ركّز جهده التأسيسي لمكمن

الشّعرية على التخيّل سواء عند الشعر وهو يحوّل الرسالة البصارية إلى رسالة لغوية موظف طقته اللّغوية واضع في حسبنه أثر شعره على متلق ضمني، والذي بدوره ستحفّره تلك الطقات اللّغوية وتعطيه القدرة بحسب كفءته اللّغوية على إعدة

تحويل الرسالة اللغوية إلى رسالة بصرية عن طريق عملية التخيّل لما يسعى إلى إعادة إنتاج تصورات الشاعر وبلوغ مراميه.

القال:

متّل الشعر الجاهلي، وبخاصة المعلقات، وأشعار أوائل الشعراء مشروعاً يتطلّع نحو "مستقبل ما، أو نحو بُعدرما، وهذا البعد الذي تخلقه المعلّقة يشبه فجراً تتكشُّف، في ضوئه، أشياءُ الذَّات وأشياءُ التاريخ"(1)، ولم يتأتَ هذا للعرب إلاّ مع بداية من القرن الثاني الميلادي على أكثر تقدير كما سجلته لنا كتب التاريخ الأدبى القديمة⁽²⁾، ويعزى ذلك للحركية الفكرية التي عرفها العرب جراء الصراع بين سكونية الوعى الجمعي القائم على اختزال النات الإنسانية إلى مجرد ذات مقاتلة ومتماهية في القبيلة، وحركية الوعي الفردي القائمة على الإبداع وحرية التفكير، والذي حركته هجرة اليمانيين النين عُرفُ وا بحضارتهم المتقدّمة، والقائمة - كأى حضارة في العالم -على حرية التفكير (3) . ولما كانت البيئة العربية غير مسعفة إيكولوجياً، سادها القلق وعدم الاستقرار، و الترحال الديم من أجل الحياة مقارنة ببيئات أمم أخرى مَوْضَعَتْ وَعَيْهَا الحضاري في العمارة، والنحت، وفنون أخرى...، فكانت اللغة هي الاكتشاف الواعي حيث قام الإنسان /الشاعر بتحويل الوسائل الانزياحية للُّفة من وعيها السكوني إلى وعيِّ دينامي لَّا

حاول تجاوز الواقع والتاريخ الذي اختزله كذات متفردة إلى مجرد دورة زمنية آيلة إلى النزوال والنسيان والفناء، ولنَّا كان الوعيّ الشعرى تغييرًا وعبورًا من حال وعيّ إلى حال أخرى، كان طبيعياً أن تكون اللُّغة كذلك عبوراً من حال إلى حال أخرى، أن تكون تغييرا منتظما داخل النسق الآنيّ ذاته لميلاد اللحظة الشعرية، ذاك أنّ الزمن التاريخي مستمر بسكونيته التي تسود وعي القبائل العربية، وهو في حدّ ذاته (أي التاريخ) إلاّ تطوّر لهذا الحاضر السكوني في سياق مستمر تكون فيه الأحداث التي يُختزل إليها مجرد لحظات تشكّل الحواضر المتعددة، ومنها الحواضر اللغوية (4)، هكذا يصبح الوجود بالفهم الشعريّ غيرقابل للاخترال إلى مجرد وظيفة اجتماعية آنية، والنص إلى مجرد وظيفة تواصلية آنية ، بل سيتحوّل إلى ظاهرة جمالية متفردة، تفرض نفسها على العالم، فتنتفى سمة الانفصال بين النص والوعى نتيجة تحوّل النفس إلى منفى لهذا الوعى بالقيم الإنسانية التي تعرضت للانتهاك العابر إلى حضور داخل القصيدة/النصّ التي تؤسس له في الوقت الذي يغيّبه الواقع، فيتحوّل النص إلى نوع من الإزاحة بنفيه لهذا الواقع، وتحويل الوعيّ إلى نوع من التمثيل ، تمثيل الذي يتطلب نوعاً من الوسائل اللغوية التي تحوّله (الوعيّ) إلى نوع من السحر حيث تنتقل الصورة من مستواها العادي إلى

مستوى شعري أل يستطيع الشعر توجيه وظيفة الصورة من مجرد وسيلة إفهم لدى المتلقى إلى وظيفة إثرة المثيرات الوجدانية عن طريق الابتعاد عن القوانين المعجمية للغة بجمودهـ ومحايدته ، وبـرودة إثارتهـ ، فتغدو الصورة الشعرية بهذا الفهم مظهرا من مظهر تجلى الصراع القائم بين الوعى الحركي والوعي السكوني، لأنَّه هي في حدّ ذاتها نتاج خرق للماهية الاجتماعية للغة، وإعدة بنء له في الوقت ذاته، إنَّه نتج توتر العلاقة الدلالية المطبقة بسلبيته وإيجابية الدلالة الإيحائية على مستوى البناء اللغوى للصورة الشعرية، فللغة الشعرة بهذا المعنى ليست "ليس لغة جميلة، لكنها ا الغة كان لابد أن يخلقها الشاعر، ليقول ما لم يكن من المكن أن يقوله بطريقة أخرى."⁽⁵⁾، وسيغدو بهذا الفعل دور القصيدة هو حماية الإنسانية من النسيان، والاختزال الذي يصدر الوعي الحركي تحت وطأة تقاليد الوعى السكونيّ، فينتقل المتلقى من الاهتمام بالعمل الأدبى من كونه مجرد تواصل إلى الاهتمام به كبنه له وعيه اللَّفويّ الحركيّ، وعلى الرغم من أنه فعل اجتماعي بامتياز، يستند من داخله إلى سلطة التريخ والمجتمع، فإله سيقع في مساحة الاختلاف بين الاجتماعيّ بوعيه السكونيّ، والفرديّ بوعيه الحركيّ، ويصبح الشكل الفني شكل الشعور بالحية كم تقول سوزان الانجر (6)

وعلى الرغم من ذلك حز الشّعرية بدايته على قيّم سلبىة في الوعي الجمعي حتى أضحى ضربً من السحر، والرجم بلغيب، والجنون، وأصبح الشعرية وعيه مصدر خطر داهم على كينه، حيث قيّمه في عرف القبيلة منقضة للقيم والنظم التي تحيب به، غير أنّ الشّعر سيتحوّل في نظر المجتمع بفعل النزمن والدعوة إلى الحوارية المستمرة التي تتأسس عليه جلّ القصائد الجهلية، إلى رجل فطن، وسيحتل موقعه على الأقل في تلك فطن، وسيحتل موقعه على الأقل في تلك لحظته الحيوانية، وعن العالم الذي كد يقترب من الانهيار الخلقي.

لقد اكتشف المتلقى الجهلي بطبعه، أنَّ لغة القصيدة ليست عديَّة، من حيث تفوقه بقوة الوقع على النفس، والقدرة على تحريكه، و إنّ لهذا النوع من الكلام في نظر العربي فعلية أكثر من الفعل ذاته: لأن به كنت تدفع: "العظائم، وتسلّ به السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الألباب لما يشتمل من دقيق اللفظ ولطيف المعنى"(7)، وكن هذا الإحساس بالتفاضل في الكلام، قد حمل بعض الناس (النقاد) لجعله موضوعاً لتأملاتهم، وخصوه بمصطلحت خصة، وهذا يدفعن إلى القول بأنّ الـوعى بـلوظيفـة الشـعرية كـن أوّل مظهر من مظهر الوعى اللغوى، والتأمل في اللغة لذاته، وهو مرجعل أسلاف القدامي يُنْزِلُونَ هذا المستوى من الكلام

منزلة متميزة، فحافظوا عليه، وتناقلوه، وأضافوا إليه، وهنتبوه، وأنزلوه منزلة راقية، من حياتهم الذهنية، والوجدانية، ودفع هنذا الإحساس بأسلافنا إلى رواية الشعر، وجمعه، والتدبر فيه، يقول تودوروف: "إنّ نشأة البلاغة كمبحث قائم الذات هي أول شهادة على التأمل في اللغة في المعروث اللغوي."(8)

وأطرب الشعر العرب لنزمن طويل، فطربت به الأنفس العربية وتقبلته بأريحية حتى أصبح ديوانهم ومنتهى علمهم ولمكانته العليا التي جعلت العرب تحتفي بصاحبه وترى فيه الفطنة ودرع القبيلة، واستمر معين الشعر العربى متقداً تجوب الآفاق قصائده، مشرقاً ومغرباً من الأطراف الشرقية لآسيا إلى الأطراف الشمالية لإسبانيا وفرنسا، وذلك لما غدا النصّ بعد أن سما ظاهرة جمالية متفردة، تفرض نفسها على العالم، فكان ذاك التأثر والتقبل الفريد للشعوب التي وصلتها الفتوحات الإسلامية فأنجبت الآداب الشرقية والغربية دررا شعرية على شاكلة الشعر العربي يطول ذكرها في هذا المقام، وفيها ألفت كتب كثيرة، وواكب هذا الإبداع حركة نقدية دؤوبة منذ العصر الجاهلي وصلتنا نتف منها، وحفظتها لنا كتب الأدب والنقد والأخبار ، منها ما خص القصيدة مجملة من استحسان العرب وإجماعهم على قصيدة واحدة مثل مذهبة عنترة، أو إجماعهم على قصيدة سويد بن

أبى كاهل اليشكوريّ، فكانت تلك الألقاب التي أطلقوها على القصائد تمثل حسّهم الجمالي وتعبّر عن ضائقة نقدية عاجزة عن تفسير الظاهرة الأدبية والعوامل الكامنة وراء تلك الجمالية، التي تختص بها بعض القصائد، فكانت لنا ألقاب كثيرة تعبّر عن وعيّ نقدى يعي الظاهرة ولا يستطيع تفسيرها مثل المعلَّقة ، والمذهبة، والآبدة، والبتارة، وسمط الدهر..وكذا أطلقوا ألقاباً على الشعراء تبين عن درجة الوعى النقدى بالشعرية في شكل تراتبي كقولهم بأنّ الشعراء أربعة: خنديــذ، وشــاعر، وشــويعر، وشــعرور ⁽⁹⁾، وربما الطبيعة التواصلية الشفهية ساهمت بشكل كبير على بقاء التفكير النقدي شفوياً بخلاف الشعر الذي استطاع أن ينتقل إلى الكتابية، (10)فكان أن تجلت طبيعة هذا التفكيرية تلك النظرات الجزئية المرتبطة غالبا بالتأثر المباشر أثناء عملية الإنشاد، فيلحظ المتلقي عيوبا جزئية مثل عيب في المعنى أو في اللفظ أو في صورة من الصوّر الشعرية أو تميّرًا إيقاعيا، ومن هذا القبيل صور كثيرة أوردتها لنا كتب القدماء، ومؤدى هذا الكلام أنّ التلقى الأنبي المرتبط بالإنشاد كان لا يسمح بإدراك عقليّ متأن، حيث فاعلية الحسّ أقوى من فاعليّة التأمل، ولنا في ذلك مَثَلُ حكومة أم جنب التي انتصارت لي علقمة الفحل في صورة له وافقت العرف العربي على صورة شعرية شاعرية في ذاتها بنيت

على المخلفة (11)، وتواصل هذا النقد في العصر الإسلامي بإخضاع الموقف الجمالي للموقف الديني، واستمرّ في العصر الأموى على النمط نفسه، بعيداً عن تعليل الظهرة الأدبية تعليلاً داخلياً، حيث ظل تفسير وتعليل الجميل الأدبى مرتبط بم هو خرج النِّص ابتداء بلحدد المورائي والمحدد الدّموي والمحدد العرقي والمحدد الخُلُقي والمحدد الخُلُقي والمحدد المدّوري، (12) وهي محددات لصيقة بالشّـعر، وليس بالنص، قائمة خرجه، ومشتقة من سُلّم القيم القبلية، والدينية، وهو مدفع بالنقد إلى البحث عن علم يختص بدراسة الظهرة الأدبية بعيداً عن هذه المحددات، اللصيقة بالشاعر، وليس بالنص، وبخاصة لم أيقنوا أنّ الإثرة متولدة عن الوظيفة الشعرية، وليس عن القول بما يحتويه من أفكر ومعانى، فكن الانتقال من مقاييس الشاعرية التي هي خاصة بلبدع إلى مقييس الشعرية الخاصة بالنص ودواخله، وهي اللحظات الأولى التي عرضت فيها الشعرية العربية ميلاداً عسيراً لمن نقدي، نتيجة انتقال النص الإبداعي من الشفهية وجمليتها إلى الكتبية وجمليتها، والانتقال من عمود الشّعر الذي اكتسى قدسية نتيجة القراءة بلماثلة إلى نظرية البديع لّم سعى النقد إلى ضمّ بعض عناصرها إلى الشّعرية العربية انطلاقاً من رؤيتهم للعالم بعيداً عن كلّ المؤثرات اليوذنية، واستغرق هذا التأسيس النقدى

للشعرية العربية مشرق زهاء القرنين (القرن الشلسث والرابع الهجسريين)، غسيرأنّ الشّعر/النظم بنوعيه (عمود الشّعر، البديع) بسط سلطته على الإبداع، وكرّس النّقد هذا الفهم منذ حدّ قدامة حدّ الشّعر⁽¹³⁾، فتدهورت الممرسة الأدبية نتيجة التضييق على شعراء الحداثة العبسية، فكانت الضائقة الإبداعية الجديدة تبحث عن من يؤازرها نقدياً، غيران انتقال مصطلح (الحداثة)، ولو مجازي من المعجم الديني، إلى المعجم النقدي كن له الأثر السلبي عند غالبية النقاد، ذاك أن استعارة علماء اللغة للمصطلح من علماء التشريع الإسلامي لم يكن نقلا فارغ ، بلكن محملا بدلالته الدينية، فأصبح الخروج عن الشعر الجهلي وتقاليده، يمثل حكم الخروج عن الثوابت والأخلاق الدينية، حتى أضحى المُحدَثُ من الشّعر كلبدعة، التي يعده الفقهاء ضلالة، كم عملت المؤسسة السياسية على ترسيخ هذا الفكر المحافظ على القديم، والرافض للجديد حفظ على مصالحه، واستقراره، لأنها كنت ترى فيه منظومة من المنظومت الفكرية، المثبتة لوجوده في الحكم، بينم اعتبرت فكرة التجديد مهددة لاستقرار كيانه ، وهي بمذبة انحراف، ومروق: "كمشل الخروج السياسي أو الفكري خروجا على ثقافة الخلافة، ونفياً للقديم النموذجي "(14)، وهذا يجرن إلى القول أن النصوص الشعرية، لم تعد هدفً

في حدّ ذاتها لمسعى الشعرية، منها تخرّج قوانينها الكلية، وإنما تحولت إلى وسيلة، من خلاله ترى الشعرية نفسها كبنية متعالية، ويبدو ظاهرياً أن هذا الفهم للبنية لم يسعف النقاد في إيجاد حلّ حاسم يجيب عن التساؤلات الخطيرة، التي واجهتها كرفض المقدمة الخمرية، والخروج عن الدين، والإغراب، فكانت أول هذه المشكلات هي انغلاق البنية (المتعالية) على نفسها، مما جعلها كيانا ميتافزقيا مفارقاً، لا علاقة له بالزمان والمكان، عند أغلب النقاد وبخاصة نقاد ما بعد القرن الرابع الهجري، حيث أصبح النقد محدود القيمة والجهد، ولم يستطع أن يغامر بحثا عن مكامن الشعرية خارج إطار عمود الشّعر ونظرية البديع، فعمل النقاد على التأليف في تقعيد العملية الابداعية في كتب البلاغة وما شاكلها في شكل قوانين تحدّ من القدرات الإبداعية، وتطالب المبدعين النسج على المنوال، وتم التركيز على بنية العمل الأدبى، وعلى علاقاتها مع البنى السابقة لها فدخل مبحث السرقات الأدبية، ضمن مباحث الشعرية العربية، وبذلك تكون الشعرية، قد انتقلت من البحث عن الجميل الأدبى إلى البحث عن ماهيتها كبنية كلية متعالية، ذات خصائص عامة، تكتشف بدراسة العمل الأدبى، الذي تقترن به، لترى من داخله ما هـ و وراءه، وأدى هـ نا إلى ظهـ ور نـ وع مـن الحرج النقدي، خاصة وأن مجال الإبداع

قد ضيق على المحدثين، لأن السير على المنوال لا يؤول في نهاية المطاف إلى نتائج مرضية ما دامت هذه التقاليد الفنية (عمود الشّعر) مستقاة من القصيدة الجاهلية والإسلامية، وهذا يعنى أن بلوغ غاية الجودة والحسن أمر مستحيل مادام القدماء قد أتوا بالمثل الأعلى في قصائدهم، وابن طباطبا العلوي واحد من الذين بدا عليهم هذأ التحرّج، من خلال قوله: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبُقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولائك ولا يُربى عليها، لم يُتلُقُّ بالقبول، وكان المطروح المملول."(15) جانب هذا التراجع في الإبداع الشعري نتيجة التضييق النقدي أسهم تراجع النفوذ العربي الإسلامي أمام مدّ كل من المغول والحملات الصليبية في تراجع الأمة العربية الإسلامية حضاريا، ونتج عنه تراجع في قيم الناس وطبائعهم، وانتشر الجهل، وأغلق باب العقل وفتح باب النقل الذي لم يطل فقط العلوم الشرعية بل امتد للعلوم الدنيوية، وأمام هذه المحنة سيشهد المغرب الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين حركة نقدية متميّزة، ذات طابع تنظري بلاغي فلسفي، مثلها ابن رشد، وابن باجة وابن طفيل، وابن حزم، وحازم القرط اجنى ، وابن البناء العدديّ، وابن خليدون، وأبو المطرف أحميد بن عميرة

المخــوزمي، وأبــو محمــد القســم السجلمسي، وابن عصفور الأشبيلي، (16) وأشر غيرواحد من النقد إلى أنّ هذه المدرسة حولت مقرية الشعر من وجهة فلسفية ومنطقية، فمحمد مفتح مثلاً كن يرى بأنّه لم يبق خافي على المهتمين أنّ هناك مدرسة "أندلسية مغربية فلسفية تتجلى في ابن رشد وتلامذته، على أنّ هذه المدرسة لها خصائص تشترك فيها مع المدارس الفلسفية المشرقية، ولها مميزات خاصة بها فرضها المحيط الجفرافي والصيرورة التاريخية والمجتمعية "(17) وتُفْصِحُ مصنفتهم على إحطة واسعة وتمكّن عميق من الثقافة العربية وأدواته، وفهم عميـق لكتبت أرسطو، وتميّـزت هــذه الكتابات بعمق الرؤية وشمولية المنهج (⁽¹⁸⁾، ولعل المغربة في ظل تلك الظروف والمحنة التي واجهت الإبداع من قبل، ومحولة الفرابى وابن سيد البئستين للتأسيس للشعرية العربية من جديد بعيداً عن حد قدامة بن جعفر الذي حدّ فيه مهية الشّعر بنء على اللفظ والوزن والقافية والمعنى، والذي زاد فيه ابن المعتز أساليب البديع، وقد يكون سبب ذلك هو اعتمادهم على أقسدم العبرة التي به كن أدبهم أسسس هذا الحدّ، لأنّ في تصورهم الفصل بين الشعر والنشر فصل فنيّ بنائي، مادامت المضامين مشتركة بينهم وهو ما يؤكده ابن وهب، يقول: "واعلم أنّ سائر العبارة في كلام العرب إمّا أن يكون منظوماً، وإمّا

أن يكون منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام ((2)) وهو الفهم الذي سد حتى عند المتأخرين من النقد والبلاغيين في التأسيس للشعرية العربية القديمة من مثل ابن رشيق إذ يقول: "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور ((2))

وهذا التقسيم الثائي القائم على النظم لتحديد ماهية الشعر العربى أدخل النقد في دوامة فارغة لوضع حدّ للشّعر، والذي لم يتجوز حد قدامة الذي تداولته جل كتب المتأخرين مكتفية بحدى الوزن والقافية حتى ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين لوأعمى ابصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتى سنة . فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك من مهيّع الشعر ، ودخلوا في محض التكلّم . هذا على كثرة المبدعين المتقدّمين في الرّعيل الأول من قدماثهم والحلية السابقة زمانا وإحسانا منهم "(21)"، وزيدة على هذه الضائقة الإبداعية، والتي نزل معها مستوى الشعر إبداعاً وتلقياً حتى أصبح تقبّل الشعر نقيصة وسفهة وهان أمره بين الناس بسبب "...عجمة أنسنتهم واختلال طباعهم ؛ فغابت ع نهم أسرار الك الام وبدائعه ... "(22)، وفسد الذوق الفنيّ حتى أنّ الذي أصبه من الفسد- كم يقول حزم القرط جنى- هو أضعف ما أصب

اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"(25)، والملاحظ أنّ حازم القرطاجني استخلص من قراءاته أنّ المعاني الشّعرية غير المعاني الخطابية في محاولة منه لتجاوز معظلة التحديد الماهوي للشّعر المبنيّ على الوزن والقافية في عرف المتأخريين من الشعراء والنقاد، حيث يجعل مقوّم التخييل خاص بالشّعر مقابل الإقناع كمقوّم خاص بالخطابة، يقول: قد تقدم الكلام في أن التخييل هو قوام المعانى الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية ، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان ذلك على جهة الإسماع في الموضع بعد الموضع وإنما صاغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تقوم به الأخرى لأن الغرض في المناعتين واحد ، وهو إكمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه "(26)، ولمّا كان مقصد الصناعتين (الشّعرية والنثرية) واحداً وهو التأثير في المتلقى، كانت الوسائل كلّ منها مختلفة، فوسائل الشّعر هي: "حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب هان الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثّرها "(27) ولأنّ غاية الشّاعر التأثير في

الألسنة من اللّحن فأصبحت هذه الأذواق الفنية "تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام" (23) وهي أسباب كافية جعلت حازم القرط اجنى يعلن عن تسخير نفسه للمشروع الذي بدأه الفرابي وابن سينا ولم ينهياه على الرغم من علمه بأنّ: "استقصاء القول في هذه الصناعة مُحوج إلى إطالة تتخوّن أزمنة الناظر"⁽²⁴⁾ وذلك بسبب عسر استقصائها كما يقول، ولخدمة هذا المشروع سيعكف على قراءة دواوين قدماء الشعراء ليس لأنّ شعرهم يمثّل الشّعر السامى وليس لأنّ فحول الشّعراء هم قدوة الشّعر، ولكن لأنّ شعرهم يكشف عن ماهية الشّعر، ماهية تخفّت وراء الإيقاع حتى أضحى رمزاً للشّعر حين غاب الرّمز الذي هو أصلاً بعض من ماهية الشعر، لذا سيسعى حازم إلى تحديد مفهوم الشعر انطلاقاً من ماهيته، حيث لاحظ أثناء معاودة قراءة دواوين القدماء أنّ الطابع الفارق بين النشر والشّعر هو لغوى، وغير كامن لا في المادة الصوتية ولا في المادة الإديولوجية، بل هو كامن في ذلك النمط الخاص من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى بفضل الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجّلة ضمن بنيتها، فيغدو الشعر انزياحاً وانحرافاً عن المعيار الذي هو قانون اللَّغة، وهو انزياح غير فوضويّ، بل يحكمه قانون مختلف عن المألوف، وإذا كان الانزياح "يخرق قانون

ومواضعته الاجتمعية المؤلوفة، ولأنّ الشَّعر لا يعمل عمله مبشرة في الحواس كالرسم والموسيقي ... وإنّم يفعل فعله في المخيلة لأنه يؤثر بواسطة معنى الكلمت على القوى السفلي للروح التي هي الخيال بالأساس والا تتم عملية الإدراك بشكل آلى، إنما ينقلب الإدراك إلى نوع من المتعة الجمالية، نتيجة الانزياحات اللَّغوية...مما يجعل عملية إدراكها صعبة وممتعة "(30) والإدراك المقصود ليس تلك الحالة السيكولوجية العدية المألوفة، وإنَّم هي عنصر من عدصر الفن، والفن على حدّ تعبير فكتور شكلوفسكي لا يمكن وجوده خرجاً عن الإدراك، ولأنّ "التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشّاعر من لطائف الكلام" $(\overline{10})$ فالواجب على المتلقي النظر إلى النص الأدبى بإدراك فنى مخلف للإدراك العدى المالوف، فالألفة تقتل الإبداع ولا ترى فيه غرابة ولا تعجيب، ولأنّ الغريب والعجيب يستدعى من المتلقى إدراك جمالياته غير المألوفة وبخاصة في بنائه اللَّغوى الذي يميّزه عن غيره من الكلام المألوف لأنّ اللغة المألوفة تحوّل الظهرة إلى مفهوم، والمفهوم إلى صورة على نحو يظل معه المفهوم متضمن في الصورة، ويكون بمكنت الإمساك به كلية والتّعبير عنه من خلاله ، أمّ اللَّفة الشّعرية فرنّه تحول الظهرة إلى فكرة، والفكرة إلى صورة على نحو تظل معها الفكرة نشطة وحيّة بستمرار، وغير قبلة للإحاطة بها على

المتلقى بفضل الإغراب والتعجيب اللذين يوطدان المفجاة للمتلقى"أشيه بالإستراتيجية والخطة المحكمة، يرسمها المبدع بداءة قبل القول وخلاله، تروم أخذ التلقى والمقول له بالاعتبار الأول؛ لذا هذه الخطة تتوسل بالأساليب الفنية كلّها من أجل الإيقاع به في شباكها، ودفعه للانقباض أو الانبساط والميل أو النفور والطلب أو الهرب. وإذا تمت استراتيجية الإيقاع بالمتلقى لحازم من خلال التمويه والإيهام، أناطها بالإبداع والتعجيب، ليدفع بالتأثير إلى مداه الأقصى لتحقيق الإثارة و **الهزة.**"⁽²⁸⁾ ولّــ كــن الإغــراب والتعجيــب يستدعين في المتلقى التأمل الجمالي في حين أنّ المألوف لا يفعل ذلك لأنّ الانتهاك والتفريب الذي يعتري اللغة "أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توترا يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص "(29) لهذا ركّز القرط جنى على الوظيفة التأثيرية للنص الشّعري، والـذي لا يكون شعري إلاّ متى كنت غيتة عدم تصوير الواقع تصويراً واقعيل يصور الحية في صورته العدية المألوفة، إنم لله يخرج عن هذا الإطر إلى شكل جديد مبدع يحرص على التميّز والخروج عن المألوف والعدة، ولا يتحقق ذلك له إلاّ متى نقل اللَّفة وحوّلها وأعد تشخيصه بعد أن ينتزعها من اعتباطيتها

يتطابق مع النص أو مع عملية التحويل إلى شيء تدركه الحواس "(34) ولأنّ المؤلف مدرك لهذا الأمر وضع في حسبانه متلقياً ضمنياً في ذهنه جذوره مزروعة بثبات في بنائيّة النّص"(35)لأنّه يفرض وجوده بالقوّة في عمل المبدع وأفكاره كشيرط أساسي لقيام عملية التلقى باعتباره شرطاً أساسياً. ولكن "لا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقى "(36)وهي الحقيقة التي أدركها القرطاجني حين الحديث عن دور التخييل في هر النفس المتلقية واستمالتها حتى تتفعل له انفعالا نفسيا غير فكرى سواء كان المقول مصدقا به أو غير مخيل ، فإنه قد يصدّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة لتخييل لا لتصديق فكشيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ... (37). هكذا يميّز حازم صراحة بين عمليتي المحاكاة والتخييل، فالقول الشعرى من حيث مضمونه قد يكون صادقاً أوغير الصادق، أمّا من حيث شكله (بنائه) يجب أن يكون مخيلاً على غير مثال وألفة حتى يحدث التعجيب والإغراب في النفس المتلقية، والتي تدرك بفضل حسبها الجمالي مواطن الشعرية فتنصاع له النفس فتبسط انبساطا لسماعه لأنّ عملية إثارة المتلقى تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوى - هي ذاتها - على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية

مستوى الصورة، أو التّعبير عنها وقولها حتى ولو ثم نقلها إلى أي لغة من اللّغات، ويعزي السّب في ذلك إلى أنّ في اللّف المألوف "يكون المعنى قد اكتمل وانتهى ومات على نحو ما، أما في اللُّغة الشُّعرية فإنَّه يظل نشطاً وحياً (32)، ولعلّ القرط جنى أدرك خاصية اللَّف قالمألوف قي استعمالاتنا اليومية، والتي هي خاصية انغلاق المعني على دلالته المقصودة بخلاف اللّغة الشّعرية التي تتمايز دلالتها بالسيرورة غير القابلة للنفاد ، والقادرة على التّعبير عما لا يمكن قوله في اللُّغة المألوفة، لأنها بيساطة لو كانت مكتملة وسليمة لما أمكن لبيت الشّعر أن يظهر إلى الوجود، ولمّا كان المتلقى عنصراً أساسياً في كل خطاب أدبى حيث يؤثر ويتأثر ويؤول فحوى الخطاب حين "يبنى في داخله الشيء الجمالي بنفسه من ثم فالبني النصية وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص كلازمة في وعي القارئ ، ونقل النص إلى القارئ على النحو غالبا ما يعزى السبب فيه إلى النص وحده، إلا أن أية عملية نقل ناجحة تتوقف على مدى قدرة النص على تتشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسى والتفعيل "(33)، لـذا يـرى إيـزر إنّ للعمـل الأدبى قطبين ، واحد فنيّ وآخر جمالي، فالفنيي هو النص المؤلف والثائي هي عملية الإدراك التي يقوم بها المتلقى ويسبب هذه القطبية فأن العمل نفسه لا يمكن أن

وتحدث العملية فعلها عندما تستدعى شعراً بمصحت تمثيلية قد تثر فيها خبرات المتلقى المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة فيتم الريط - إلى مستوى اللاوعي من المتلقى - بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقى عالم الإبهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً "(38) بخلاف الشعر المسرحي اليوذني والمحكة الأرسطية حيث مخيلة المتلقى معطلة تتلقى

الشفقة وتطهره بعيدا عن إعمال المخيّلة لإعدة بناء الشفرة اللغوية إلى شفرة بصرية من جديد، حيث يفدو دور المتلقى دورا فعالا في العملية الإبداعية مما يجعل الدلالة الشعرية منفتحة وغير منتهية المعين الرمزى الذى يغدى شعلتها باستمرار فيجعل منها قصيدة متوهجة بستمرار.

الهوامش:

- (1) أدونيس: كلام البدايت، دار الآداب، (بيروت)، ط1(1989)، ص: 71.
- (2) أرجع ابن سلام تطور القصيدة العربية الطويلة، بشكله النهائي إلى المهلهل بن ربيعة، يقول: وكن أوَّل من قصَّد القصائد وذكر الوقائع، المُهَلُهل بن ربيعة التَّعْلَبي في قتل أخيه كُليب وائل ، وفي نفس الوقت أسقط زيف الشعر، الذي نسبه محمد بن إسحاق إلى قوم عاد وثمود، وغيرهم، ودَلُل على ذلك، بأن العرب لم تعرف القصائد الطويلة المتدمية، ولم يقولوا إلا الأبيت القليلة تبع للحاجة كم قال، واستشهد في ذلك بمجموعة من المقطوعات القصار لابن عمرو بن تميم، ولدُويَد بن زيد بن نَهد، والأعصار بن سعد بن قيس بن عيلان، يقول: وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبُّع. ينظر (ابن سلام الجمحي، طبقت فحول الشعراء، تح. محمود شكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط. 2، 1974، ج.1، ص، ص.29، 39.) وأكد الجحظ ما ذهب إليه ابن سلام، بأن الشعر العربي حديث العهد، لا يتجوز عمره قبل مجيء الإسلام مئتي عم، وأرجع تطوره إلى كل من امرئ القيس، والمهلهل بن ربيعة، فقال: وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريقة إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة. وقال أيضا: فإذا استظهرن الشعر، وجدن له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومئة عام، وإذا استظهرن بغية الاستظهر فمئتي عـم. أنظر: (الجـحظ، أبو عثمـن عمـرو بـن بحـر، الحيـوان، تـح. عبـد السلام هرون، ط.3، دار الكتب العربي، بيروت، 1969، ج.1، ص.74.).
- (3) ينظر :دهلال الجهد، فلسفة الشعر الجهلي (دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي)دار المدي (دمشق)، ط1 (2001).
- (4) ينظر: جان جاك لوسركل: عنف اللغة (تر: د. محمد بدوي) المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1 (2005). ص:358- 359.
- (5) جن كوين، (النظرية الشَّعرية)، بناء لفة الشَّعر- اللَّفة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب للطبعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.4، 2004، ص. 185.
- (6) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 (1987) ، ص :37.



- (7) ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، 1985، ص.203.
- Ducrot(Oswald), et Todorov (Tzvetan), Dictionnaire encyclopédique des sciences du (8) langage, seuil ;1972; p. 99.
- (9) ينظر: أبن رشيق القيروائي، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي(القاهرة)، ط1(2000)، ج1، ص:182.
- (10) ينظر :حسن البنّا عز الدين، الشّعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشّعر العربي القديم، المركز الثقافي العربين (الدار البيضاء)/ط1(2003).
- (11) ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر
 المعاصر(بيروت). ط1(200). ص:25- ص:43.:
- (12) محمد زيوش، الشعرية العربية القديمة مرحلة التأسيس النقدي خلال القرنين الثالث والرابع المجريين ،دار ابن بطوطة (عمان)،ط1(2014)، ص:99 100.
 - (13) قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تح: عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت (دت-دط) ، ص:68
 - (14) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1989 ص.80.
 - (15) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، ص. 13.
- (16) ينظر: جميل حمداوي، المدرسة المغربية في النقد العربي القديم، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم(الجزائر)، العدد12(2012)، ص113-
- (17) محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقارية نُسقية)، المركز التقافي العربي (بيروت/ لبنان)، ط1، 1994. ص19
 - (18) ينظر: على لغزيوى. النقد الأدبى القديم في المغرب روافده واتجاهاته ص:49.
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي ، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية) : د. محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع(القاهرة)، ص1(1968)، ص: 242.
- (19) ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق ، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي حمد شرف ، مطبعة الرسالة ، مصر، ص:117 ،
- (20) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: حمد حنفي الدين عبد الحميد، ط3 ،المكتبة التجارية، القاهرة، 1964 ،ص 21.
- (21) حازم القرطاجني (آبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تقديم وشرح محمد الحبيب ابن خوجة)، دار الفرب الإسلامي (بيروت)، ط3(1986)، ص:10.
 - (22) المصدر نفسه، ص:124.
 - (23) نضيه، ص:26.
 - (24) ئفسىھ، ص:70.
- (25) بشيرتاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مـزوار، بسـكرة(الجزائر)، دت، دط، ص:180.
 - (26) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص :361 .

- (27)المصدر نفسه ، ص:71.
- (28) محمد بنلحسن التيجاني، التلقي لدي حازم القرطاجنيّ من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث (إربد)، ط1((2011)، ص:219.
- (29) عبد الرحمن بن محمد قعود، في الإبداع والتلقي الشّعر بخصة مجلة عالم الفكر، العدد 4(المجلد25)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب(الكويت)، أفريل 1997. ص. 166.
- (30) إين من عياط، استراتجية التلقي الأدب، إنسانق في الفكر النقدي المعاصر، رسالة مجستير في النقد وقصديا الأدب، إنساراف عبد الحميد بورايو، جمعة الجزائر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، (2000/2001). ص:111.
 - (31) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90.
- (32) عبد الهدي مفتح، الفلسفة والشّعر، منشورات عالم التربية (الدر البيضاء)، ط1(2008)، ص: 149.
- (33) ايزر ولف جنج ، فعل القراءة نظرية في الاستجبة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب ، د.ط ، مطبع المجلس الأعلى للأثر ، 2000، ص:115.
 - (34)نفسه ، ص: 28.
- (35)روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبل ، تر رعد عبد الجليل جواد ، ط، 1992، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريد ، ص:104.
 - (36)المصدر السابق ، ص39، 40.
 - (37) حازم القرط جني ، منهج البلغاء وسراج الأدبء:85.
 - (38) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر، دار التنوير،ط3(1983)،ص:161.



من ذاكرة المصطلح فوضى ما بعد الحداثة!

د. محمد مفتاح

ما بعد الحداثة فكر اختلفت فيه الآراء التي يمكن تصنيفها إلى ثلاثة، رأي متحمس، رأي منتقد، ورأي توسطي، الرأي المتحمس هم التلامدة الأوفياء والفوضويون والعدميون، في كل بقاع أرض الله الواسعة، الرأي المنتقد الذي هو ذو نزعات اشتراكية وعقلانية مثل مدرسة فراتكفورت الألمانية وبعض الأمريكيين، وإذ إن صك اتهامهم متشابه، فإننا سنورد رأي أحدهم ليكون أنموذجاً أمثل، يقول: «مؤلفات دريدا وآخرين شككت في مفاهيم الحقيقة، والواقع، والمعرفة، ويمكن أن يعزى موقفهم هذا إلى اعتمادهم بسذاجة على نظرية التمثيل اللغوي»، ويقول أيضاً: «ليس من الضروري أن تكون هذه الرؤية شائعة في بلاد أخرى من العالم، كما هو الشأن في باريس، إن الرجال والنساء فيما يسمى بالعالم الثالث مشغولون بتحرير أوطانهم من هيمنة أوروبا وأمريكيا عليهم اقتصادياً وسياسياً بدعوة منطق الإمبريالية هيمنة أوروبا وأمريكيا عليهم اقتصادياً وسياسياً بدعوة منطق الإمبريالية

موققتان

نحن نعشر أن اللغة ليست ملتبسة كل الالتباس، كما أنها ليست مرآة صافية الأديم تعكس الواقع كما هو، ونعتقد أن الدال والمدلول وجها العملة الواحدة، لذلك لن تتخدع إلى أغلوطة الدال أو الشكل، ولن نقع تحت تأثير مادة المدلول، إذ المادة

يمكن أن تُصاغ في دوال مختلفة ، أو في أشكال متنوعة ، ونتعامل مع المفاهيم العلمية بمرونة ، فنوسعها أو نضيقها ، أو نحورها أو نقلب بعض معانيها تبعاً لطبيعة المجال المبحوث فيه ، إذ النص اللغوي المتماعي أبدعه إنسان مسؤول سوي وليس طف لا أو مصاباً بأمراض وعاهات أو فوضوياً هداماً.

يحتوي على بعض المؤشرات التي يمكن أن يُستعن بها للتجازيء أو التقسيم، مثل امتياز شكلي لفقرة عم قبلها أو بعدها ، أو وحدة المعنى الـذي لـه بدايـة ونهـيـة، أو تكرار لبعض التعابير اللغوية، أو التقابل البلاغي المعنوي.

اللغة من حيث هي شبيهة باليقطينيات التي تتسم بالانتشار الأفقى، وبالتداخل وبالتشابك، ثم صنفت في مداخل ووضعت في مخزن حفظ البضائع والمؤونات في ترتيب ما، اللغة إذن يقطينيات مقطنة منسقة في معجم، لكن المعجم العربية بقيت أسيرة لحقب زمنية، وأمكن محددة ولفت معينة صدرت معيارية، نعم استمر التأليف المعجمي لكن بدون إضدفت جوهرية، وكل ما أعتني به هو الترتيب والاستدراك أو الاختصار، ومرخانف المعيار سمى دخيلا أو مولدا أو عاميا وخص بمعجم مستقلة، وقلم أدخلت منه مفردات في المعرجم العامة، ومعنى هذا أن تلك المعاجم لا تعبر عن تطور المجتمعات العربية وحيويته وتفعله مع محيطه.

الضروريت والحجيت والكمليت المفترضة ثوابت إنسانية، لكنه تريخية وليست جوهرانية، إذ يمكن تحسينه أو تعديلها أو نسخها، ولنذلك فإن البحثين والكتب والشعراء والمعجميين مطالبون ب لثورة والتجديد باللغة، ينحت البحثون مفهيم/ مصطلحات أو يضعونها وضعا

إن الشعر الحداثي وما بعد الحداثي الحسب معايير معينة ، والكتّب يقيسون قيستت لغوية صحيحة أو خطئة، والشعراء يعبشون باللفة منسقين إلى غريزتهم اللغوية، وأم المعجميون فيدخلون ذلك في متن اللغة بحسب مقييس تسوغ صنعهم، ذلك أن الصيرورة التريخية تجعل م يُعتبر من الكماليات في لحظات تريخية ضروري... وإذا لم نسدير الصيرورة التريخية وبقين سجدء لمتن محدودة في الزمن والمكن، فإن ما نقوم به إعادة إنتاج وحذلقة فارغة، ولحسن الحظ فإن بعض الشعر العربي المعاصر بدأ ينجز شيد من التطوير اللغوى، وإذ حرصت على أن لا نجعل للنص معنى وحيداً فإنن عددن معانيه تبع لتعدد مكونت الطبيعة البشرية ومراعة للسيق والمسق وجنس النص ونوعه وصنفه ولغة الصنف وفضاءه ومستنده، موظفين مفهيم مستمدة من علم النفس المعرفي والذكء الاصطنعي والسيمائيات.

بتصرف من كتابه «الممنى والدلالة»

الانزياح وتعدد الصطلح

♦ أ.د أحمد محمد ويس

أستاذ نظرية الأدب وعلم الأسلوب في جامعة حلب والبحرين

ليس ثمة من يجدل في أن معرفة المصطلح مفتح من أهم مفتيح العلم، أي علم وإذا كن قدماؤن قد تداولوا بينهم أن



«لا مشاحة في الاصطلاح»، شم كان أن ذهب هذا القول منهم مذهب المثل، فإن الناظر في العصر الراهن يرى من أمامه مشاحات كثيرة غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا وربما عند غيرنا أيضا إحدى مشكلات العمل النقدي، التي كثيراً ما تصدم الناقد الأدبي المختص، بل القارئ العادى.

أما لماذا تغدو قضية المصطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي؟، فأمر طال بحثه وعُقدت من أجله ندات تلو ندوات، وصدرت فيه ملفات تلو ملفات فيها من سديد الرأي ما لو طبق لكان منه خير كثير.

وإذا كان لإنبثاق المصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر، فإن نمو الفكر وتطوره، ثم الساع رقمة المسارف، واكتشاف حقائق جديد. كل ذلك من دواعى إنبثاق مصطلحات جديدة.

تلك حقيقة لا يختلف فيها أهل العلم، ولكن الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه، فلسائل أن يتساءل إذن متى يكون المصطلح جديراً بالقبول؟.. وهنا يلخص لنا أحد الباحثين صفة ذلك في شرطين: -

الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل، والآخر: عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد.

ولكن المشكلة أن هذين الشرطين ربما لا يتحققان في كثير من المصطلحات. فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومرد ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، ثم انقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق.

ولعل شيئاً من إيثار العنان أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ إن كل فئة وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثم لا بد أن تبدع لنفسها مصطلحاً خاصاً بها، لا يهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق، وواضح أن ليس من وراء هذا الاختلاف كبير نفع للعلم، لأنه قد جاوز العمل منطلقاً وغاية له.

وعلى البرغم من ذلك فلعل بعض الاختلاف أن يكون له مسوغ، وخاصة عندما لا تكون الحال مستقرة كما هي حال نقدنا العربي الحديث، ذلك الذي يستقي في معظمه من مصادر أجنبية رأساً.

ومفهوم الانزياح، هو مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتاً كبيراً، ولكن كثرتها تلفت النظر حقاً، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غريبة المنشأ أصلاً، وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة

سريعة، وكن عبد السلام المسدي قد أورد طئفة من تلك المصطلحت ذاكراً أمم كل واحدة منها أصله الفرنسي وصحبه، ثم أضاف صلاح فضل إلى ذلك كلمة «الكسر» ونسبه إلى من نسب المسدي إليه «المخلفة» وهو تيري ونسب إلى بارت كلمة أخرى غير كلمة «الشناعة» الستي ذكرها المسدي آنفا، وهي «الفضيحة»، ونسب إلى تودورو كلمة «الفضيحة»، ونسب إلى تودورو كلمة «شذوذ»، بينم نسب المسدي إليه «اللحن» و«خرق السنن» وأما إلى أراغون فنسب كلمة «الجنون».

ونجد في عرض عددن بن ذريل لكتب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، عدة مصطلحت أيض نكتفي منه بذكر م لم يذكر عند المسدي وفضل، وهدو: «الجسرة اللغوية» و«الغرابة» و«الابتكر، و «الخلق».

وورد عند جن كوهن، فضلاً عما اعتمده من الانزياح والخرق، لفظ آخر مرادف للإنزياح هو «الخطأ» إذ يقول: «إن الأسلوب خطأ ولكنه ليس كل خطأ أسلوب»، ولئن اختار المسدي في كتبه الرائد مصطلح «الانزياح»، فإن صلاح فضل قد اختار «الانحاراف» في غلب تأليفه، ولكنه أشار إلى أن هذك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم هو «العدول».

وثمية مصيطلحت وأوصدف أخبرى يمكن أن تنضف إلى مه مضى من مثل الانكســـر، وانكســـر الـــنمط، والتكسير، والكسر، وكسر البنء، والازاحة، والانزلاق، والاختراق، والتتقض، والمفرقة، والتعفر، ومرج الأضداد، والاخلال، والاختلال، والخلل، والانحناء، والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر، وسنرى وشيكً أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحً، فلئن كن لهذه الكثرة من دلالة فإنم هي تشير إلى مدى أهمية مـ تحمله من مفهوم، وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية، ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعض منه -ولعل هذا البعض كثير - يسيء إلى لغة النقد وإذن فليس هو جديراً بأن يكون مصطلحً نقديً ، وهكذا فليس غريبً أن يستبعد البحث: الإخلال، الاختلال، والشنعة، والخلل، والخطأ، والانحد، والعصيدن، والفضيحة، والجنون، والإطحة، وريم غيرها أيضاً يستبعدها على الرغم من أن له أصولاً أجنبية، لأنه في رأيف بعيدة جداً عن الليقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم به، ثم إنك لسك في موضع اضطرار كي نقبله فثمة كثير مما يغنى عنها، وقد أشار إلى مثل ما نحن فيه ذقد غربي ذكر أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنه «إنحراف»

مبالغ فيها مثل المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة، والحق أن هذه الكلمة فضلاً عن افتقارها إلى اللياقة ليس لها في المترجمات العربية أو في كتابات الباحثين العرب حظ من الصيرورة والذيوع كبيرولا ينبغي.

عن عالم الفكر/ المجلد الخامس والعشرون/ العدد الثالث يتاير - مارس 1997 الكويت. ***

جماليات التماهى والتقابل

أد. صلاح فضل ناقد ومفكر مصرى

أسفرت نظرية التلقي في الفكر النقدي الحديث عن عدد من المبادئ الجمالية الهامة التي تضيء عمليات إنتاج الدلالة الشعرية في تعالقها الديناميكي بالإطار الثقافي، الذي لم يعد يمثل مجرد شرط خارجي لتوليدها كما كان يعتقد من قبل، وإنما يعتبر المكوّن الأساسي في الصورة المتخيلة... ويلمب مفهوم «أفق التوقعات» أو الانتظار دوراً أساسياً في نظرية التلقى فبناؤه يعتبر منطلقا تتصور النظم الأدبية، وقد استقاه «ياوس» من «كارل بوبر» و «مانهايم» حيث يعتبر تحطيم هـذا الأفق من السمات النوعية لـلأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية -خاصة لوتمان - عليه تسمية «الشفرة الثقافية» وهو مصطلح أكثر حيادية، ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد، مما يجعل «لوتمان» يميز بين نوعين من الجمالية،

بينما يربطه «ياوس» بفكرة القيمة مؤكداً أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأغمال الفنية المجددة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعية، وكان «ياوس» قد قدم مفهومه عن «الأدب كإستثارة» ثم شرع في تحليل تجربة القراءة التي يقوم بها جماعة القراء في فترة تاريخية محددة.

وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات، فإن القارئ كثيراً ما يعمد إلى مل الفراغات المفترضة في النص متبعاً الاستراتيجيات التي تتمثل فيما يطلق عليه «هيكل التضمينات» الخاص بكل نص بحسب عبارة «إيزر» مما يجعل إنحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح لنا بقياس مدى إبداعيته وقيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي «المسافة الجمالية» التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل...

ومعنى هذا أن أفق التوقعات ليس إطاراً ثابتاً بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة دينامية مستمرة، وربما كان أهم نقد ترتب على ذلك وجوبهت به نظرية التلقي أنها تقوم على مبدأ النسبية الذي يخل بالشروط المعرفية لتحديد الظواهر، فالعمليات الفردية هي تجعل من دراسات التلقي مجرد مغامرات إنطباعية، وقد ردت هذه التهمة بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل في بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل في

جميع حـ لات التعينيت المكنة لقراءة الأفراد، وإنم عند من يظهر لديهم التضد بين ابنية الأعمال الأدبية وأبنية الأعراف السائدة.

أما الفكرة الرئيسية الثنية في جماليات التلقي فهي فكرة «التماهي» بدرجته المختلفة... إن التماهي كموقف جمالي يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بلبلغة أو القصور، يتجه للابتعاد اللامبالي عن البطل أو القرب العاطفي المسرف منه، وبالرغم من أن الموقف الجمالي يمكن إشبعه بالإعجاب بأية شخصية أدبية، فإن القرئ يمرعادة خلال التلقي بعد الدرمان المواقف المتقلبة بين الدهشة والتأثر والإعجاب والانفعال الطغي الذي قد يصل إلى درجة البكء أو الضحك مم يشكل سلم متعدد الدرجات في التجرية البحالية.

♦ بتصرف عن احتياجات المتلقي للخطاب الشعرى المعاصر/ جماليات التماثل والتقايل.

عن كتابه شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد.

هامش

د. صلاح فضل يقرب فعل القراءة الخطلة مستعينً فيها ببعض الأدوات المنهجية التي أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية ومصطلحتها في القراءة والتأويل، خصة ما يتصل بجمليات التلقى والتفسير

السيميولوجي للتواصل الأدبي، مع الإفدة بمد يستم تعليله وتكييفه من مبدئ سوسيولوجي الثقافية ليتلاءم مع معطيات علم النص بلحفظ على الاتساق المنهجي الضروري..

إشكالية «الأدب النسائي» في العالم العربي منهجياً

د. يمنى العيد

أستاذة جامعية وناقدة أدبية لبنانية المصطلح وإشكاليته..

أميل إلى الاعتقد بأن مصطلح الأدب النسئي يفيد عن معنى الاهتمام وإعدة الاعتبار إلى إنتج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنئي، أنثوي -ذكور، يضع هذا النتج في علاقة اختلاف ضدي تقضي، مع نتج الرجل الأدبي.

والمصطلح، بهذا المعنى، يحيل على تريخ للأدب العربي سدهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى مد قبل الفتح الإسلامي مثل الشعرة «سلمى بنت ملك بن حذيفة» إلا أن مسهمته أهملت بسبب من معيير قيمية ربطت بين الفنون والآداب وثقافتهم من جهة، وبين نظم قبلي قوامه القوة، أو سلطة على رأسه رجل ينزع إلى التسلط.

هكذا جرى تفضيل شعر الفخر والمديح والهجاء (بصفته، أي الهجاء، الوجه الآخر للمديح) على شعر الرثاء، أي تفضيل

ما يعبر عن القوة ويخدم السلطة على شعر «الضعف والضعفاء».

في السائد والموروث العربي كانت الفحولة، أي القوة، معياراً تقويمياً يسكن وعي الناس، ويحيل على ما يكفل سيادة القبيلة وديمومتها في الحياة ويقدم شعر المديح والفخر والهجاء على الرثاء، ويفضل من يغزو على من ينتج ويعلو شأن من يقاتل ويقتل على من يرعى بقلبه ويبري بنور عينيه..

على قاعدة العلاقة الوثيقة بين السياسي والثقافي (المرجعي) والأدبي أدركت المرأة مع بداية عصر النهضة أن تحررها منوط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الإرث القيمي الذي كرس دونيتها، وفرض عليها أن تكون رهينة الجدران والحجب.

إن وضع خطاب المرأة الذي يركز على تحررها وإعادة حقها إليها في حياة عادلة ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، هو بمثابة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى التاريخ بحكم السياسة، أو هو بمثابة إرجاع هذه الفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدد بالفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدد بالفروقات الفيزيولوجية بحيث تتماهى بها، ما يعني إزاحة التناقض الحقيقي أي السياسي - التاريخي (المرجعي) ووضعه على ما هو ناتج عنه، أو تغييبه على هذا المستوى ليستمر في ما ليس هو حقيقته.

نتبين اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي، بين المرأة والرجل على مستوى قوانين الكتابة الأدبية وقواعدها النوعية الموروثة من التراث العربي والمتأثرة، خاصة بالنسبة للرواية، بأدب الغرب وثقافته إن هذا اللقاء والتقاطع له صفة العادي لأنه يتعين بتاريخية الأدب وأدبيته، وليس بذكورة وأنوثة منتجة.

ونتبين هذا اللقاء والتقاطع على مستوى اللغة، فقد يصعب على القارئ أن يعرف أن المؤلف أنثى، دون العودة إلى الاسم، وقد يعلل بعضهم هذا الأمر بالقول بأن المرأة تكتب بلغة الرجل، أي تستعير لغته أو تقلدها، وأن ما ملنا إلى تسميته بالندية، لا يعني سوى الكتابة من اللغة نفسها التي أنبتت عبرتاريخ لها صنعه بشكل أساسي، الرجل.

لكن القبول بهذا التعليل يعني أن الخطاب الذي تكتبه المرأة بدأ مفارقته اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد حي حخطاب نسوي - أي هو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهو ما يجعل التضاد مسألة لغوية موضوعة على حد التذكير والتأنيث للضمائر والأفعال، أي على حد ما هو في اللغة إصطلاحي، التميز فيه تعييني، وليس دلالياً..

هامش

من ورقة للناقدة الدكتورة يمنى العيد قدمت في معرض فرانكف ورت الدولي للكتاب (ألمانيا) 2004/10/9.

مصطلح القراءة في ضوء الواقع النقدي: أ.د. حسين جمعة

نعتقد بأن العصر الحديث يعيش حركة نقدية تلقائية تارة وموجهة مركزة ترة أخرى... وفي الحالتين ظلت مبنية على أسدس تراكمي جمعي، وعدم وعي لطبيعة الأدب القديم ووظيفته، لأنه نشات غالب في أحضان تأثر المدارس الأدبية في الغرب ومنهجه النقدية كلفهج التريخي والاجتمعي والنفسي والتحليلي... وكلن يعرف أن تريخ الدراست الأدبية لدين في مطلع القرن العشرين كنت متأثرة بالغرب ولا سيم ألمني. وريم يعزز هذا الرأي كثرة المصطلحات النقدية التي غرت الحركة النقدية العربي، ومن ثم تشتت الجهود والآراء وراء كل نظرية نقدية أو مدرسة أدبية، ولهذا لم يتحقق مصطلح النقد بعتبره مفهوم شمولي ينتظم حركــة النقــد بمعــير محــددة، أو متخصصة بكل جنس أدبى، ولا بعتبره حركة ثقافية عربية منهجية موحدة ومتعونة بين أبنء الأمة على سدحة الوطن العربية... ولعل قلة قليلة منهم من فكر ذلك.

في ضوء هذا الواقع النقدي نرى أن هنك مشكلة كبرى في المصطلح ومن ثم في بناء نظرية نقدية عربية أصيلة مزالت قئمة، فحلة الضعف التي نعيشه على عدد من الصعد تؤكد تبعية التجدد والابتكار في الثقافة عامة والأدب والنقد

خصة. والمثقف النقد القرئ المدقق المتوازن الموهوب في حساسيته وفطرته وعلمه هو من يصنع الفكر، ويبدو أنه لـ يظهر... أم م نراه على سدحة الأدب والنقد فهناك أشكل غير قليلة انتهات إلى الاستلاب الإرادي والثقفي: وإلى بلبلة فكرية وسياسية وشللية ودينية وقومية... فكلم اخترع الفرب مصطلحً م: أو منهجاً طفقنا ننتصار لله ونحان نمارس تبعيتنا بلذة مغرية... وشرعنا نعيب على نقدن القدامي تقصيرهم عم وصلت إليه حركة النقد الحديثة... بل كلم ظهرت في الغرب مضهيم جديدة أقلع نقدن المحدثون عن السابقة وألغوا ما قاموا به. «إن المقاييس الغربية -حتى إن فهمت أسس فهم واضحة - لن ينتج تطبيقها على الأدب العربى خيراً. ذلك لأن هذه المقييس قد استخلصت من دراسة أدب تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلاف عظيما».

ولعل البنيوية أقرب مثل على ذلك، فقد وُلد له بنت حملت اسم (التفكيكية والتحطيمية والتركيبية). ويكفي التبيه في هذا الشأن على أن بعض الدارسين المحدثين العرب تأثر في دراسته بنموذج واحد هو «يوري لوتمن» في كتبه (بنية النص الفني) وبخصة الفصل السدس: «عنصر ومستويت الإبدال في النص الفني». ولعل أعظم هدم قمت به البنيوية في حيات المعرفية والأدبية أنه قضت على المفهوم الشائع للنقد بين النس، بعتبره

جسراً مفيداً بينهم وبين الأدب واللغة... فاكتفت بالناقد المتلقى.

وهناك السيميائية والتناصية والتداولية والاستقبالية والماركسية والأسلوبية البلاغية والتقليدية... وهناك المنهج التحليلي الجمالي والنفسي والاجتماعي والتاريخي والأسطوري، وفي هذا الاتجاه يكفى أن نشير إلى التحليل النفسى عند النقاد العرب، فأكثرهم لم يخرج عن مدرسة فرويد في تحليل الأدب القديم والحديث، خروجاً يستدعي الذكر.

ولم يتوقف الأمر عند هذا بل إن جملة من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء نسبت إلى الغرب، وتجاهلت حركة النقد الحديث أصحابها الحقيقيين كالشعرية والصورة والبئية ونظرية السياق المعروفة عند الغرب بالتداولية. وبهذا كله لم ينشأ لدينا حتى الآن - إلا تراكمات مشوهة من الداسات النقدية الحديثة: في المنهج والمصطلح/ وفي الأساليب التي يعالج

ومن ثم نشأ مصطلحان آخران عرفا باسم (دراسة -دراسات) و(قراءة -قراءات) كما هو في كتاب الدكتور يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي) أو في كتاب الدكتور مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم). وهذان المصطلحان يؤكدان عدم اتفاق النقاد العرب المحدثين على مفاهيم نقدية محددة؛ فضلا عن عدم

اتفاقهم على آلية موضوعية لتحليل النص القديم: ثم الحديث وفق كل منهج نقدى وأدبى، ولما اختار (خليف) المنهج البيئي طريقة له فُضَّل (ناصف) المنهج الجمالي – ولكل منهما آليته - ثم إن هذه الآلية تباينت لدى كل منهما من كتاب إلى آخر .. فناصف في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). ونظن بأن غير ما دراسة حملت عنوان (قراءة) أصيبت بها أصيب به أخواتها، فهي محاولة لتفسير نص ما، أو مجموعة من النصوص في ضوء التأثر الذاتي والذوق القائم على التخير والانتقاء، وسيطرة النظرية الجزئية، وإن العيي أصحابها أنهم يتناولون النص بتمامه... فضلا عن إخضاع النص لمعايير التطبيق المستمدة من التجربة الغربية.

ولعل أمثال هذه الأنماط النقدية بدأت على يدي الدكتور طه حسين، ولكنها انحرفت إلى ذاتية مفرطة ومنهج أعد سلفا: بينما رأيناها عنده قائمة على مقياس مركب منفتح على المناهج النقدية والفكرية والأدبية والثقافية... فالقراءة لديه قراءة واعية متتوعة منفتحة على الغرب، ولم تقطع صلتها بالتراث... وقد استمد وعيه النقدي والأدبى والعلمي من تأثير قراءته للأدب الفرنسي وثقافته... وقد صدر عن هذه التجربة في كتابه (في الأدب الجاهلي) وغيره.

ويظل مصطلح القراءة مصطلحا منفتحا بإجراءاته النقدية على المناهج

النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها: فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة... وبهذا أثرنه نيس بعتباره مصطلحا نقديا ونظرية محددة: وإنم بعتبره طريقة فنية تودى إلى تأسيس منهج نقدى عريب تكملي أصيل غير معزول عن المنهج النقديــة والأدبيــة: وعــن العلــوم المســعدة الأخرى. وإنن لنرعم أن القراءة المتقنة الواعية المدققة... والمتوازنة و... إذا دعمت بمنهج نقدى متميز وقارئ مرهف موهوب يملك حسسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية... يمكن له أن تفتح آفاق التجرية الإبداعية.. ومن ثم تتحقق لند تجربة نقدية إبداعية صحيحة. لأن مفهوم القراءة -لفة - يحمل معني الجمع والإبلاغ والدراسة والتفقه في الشعر وتفسيره.

ولعل ما يشجعنا على وضع تعريف للقراءة النقدية: فهي قراءة ذوقية حدسية ومعرفية جدة وواعية وجريئة ومتوازنة لفهم النص الأدبي واستيعبه ومن شم تحليله وتفسيره وإبلاغه. فالقراءة الحقيقية لا تعترف بالنقد الذي يحول السيطرة على النص بأدوات معرفية ذهنية عقلية خلصة من دون العنية بذاتية النقد التي ألح عليه عبد القاهر الجرجاني في كتبه (دلائل عبد).

فالأدب -بعتباره نسيجاً فنياً متلاحماً كالثوب الموشى - إنما يجسد في بنياته الفنية أبعاداً فكرية وفلسفية: نفسية

واجتمعية: وتريخية ومعصرة: أدبية ولغوية.. لذلك تصبح زاوية النظر إليه من جهة مصطلح القراءة (كم أوضحنه) أعمق وأشمل... لأنه تشتمل على وظئف النقد مجتمعة: الوظيفة الثقفية التي ترتقي بذوق النس ومعرفهم الفكرية والفنية، والوظيفة النقدية التي يمرسه النقد على النص لحسب النص: فيقيل فيه عثراته ويكشف عن جمليته: وم تميز به صحبه، فيغنيه ويثريه... والوظيفة المعرفية التي تجري بين النقد، أو بينهم وبين الأدبء والمثقفين... في جو من الحوار المفتوح والمنقشة الدقيقة.

فالقارئ -وإن كن متلقي - إنم هـ و وسيط بين المبدع والنسس والنقد بوسطة النص في زمن م، ومكن م... مم يثبت أنه ليس القارئ الوحيد والأخير.

ف لقراءة وفق ذلك كله - استشراف حقيقي فعل للنص: وإدراك واع لدلالاته ومعطيته الفنية، في الوقت الذي تتيح للمبدع الأول أن يظهر في نصه، لا يغيب عنه: ولا يتراجع لحسب النقد المتلقى.

ولهذا وذاك نتساءل من ذاك القارئ وم صفته؟ وما الآلية أو الكيفية التي يستند إليه في قراءة النص؟! هذا ما يحاول القسم الآتي أن يوضحه.

بتصرف عن كتابه المسبار في النقد الأدبي ***

أزمة الصطلح

د. عبد العزيز حمودة

كان من الطبيعي أن تفرز عمليات النقل والاستعارة -إذا كنا سنتقبل أن ما يحدث مجرد «استعارة» من فكر الآخر في إنبهار أعمانا عن الاختلاف الذي يصل إلى ذورته في وضع العملية «أو العقلانية» والذين على طرفي نقيض على أساس أن الدين فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية، أزمة حادة في المصطلح. وتصل حدة الأزمة في أحيان كثيرة إلى درجة العبثية كما يتمثل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو poetics إلى أكثر من عشر واحد هو poetics إلى أكثر من عشر ترجمات عربية!

إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أى ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق لغوى آخر هو العربية، وهو طبعاً حل أو مخرج سهل يلجأ إليه الحداثيون كثيراً، مع ما يعنيه أيضاً من إلقاء اللوم على اللغة العربية، وقصورها في التعامل مع المفاهيم الجديدة أو المركبة، لكن قرائن الاختلاف التي قدمناها حتى الآن ونستطيع أن نسير معها شوطا طويلا، تؤكد أن أزمة المصطلح كانت دائما نتيجة وليست سببا، وسوف تتاح لثا الفرصة شبه كاملة فيما بعد للتوقف عند بعض النماذج من المصطلحات الأزمة، لكننا سوف نكتفى فقط بالتوقف عن مظاهر أزمة المصطلح ومظاهرها وأسبابها بصورة مبدئية وعامة،

إذ إن مناقشة جوانب أزمة المصطلح ليست غاية في حد ذاتها، وإن كانت فوضى المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي وما بعد الحداثي وما بعد الحداثة الغربية، لكن التوقف عند فوضى المصطلح «المستعار» أو المنقول يمهد لجوهر الدراسة الحالية، وهو أن قراءة الترات النقدي الغربي والاتصال به بدلاً من القطيعة -كان كفيلاً بتجنيب بدلاً من القطيعة -كان كفيلاً بتجنيب المصطلح. وهنا أيضاً نشير إشارة عابرة إلى أننا لا نستطيع أن نفصل الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية العربية من أزمة المصطلح.

إن مجرد الحديث عن المصطلح يدخلنا في مفارقة جديدة من مفارقات الحداثة التي لا تنتهي، فالمصطلح الذي نختلف حول دلالته وتعيير حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية، وهذا ما يشير إليه صالح زياد في بحث له بعنوان: «المصطلح الأدبى: بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ» ، نشر في مجلة عالم المعرفة (مارس 2000): «نفهم من معاجم اللغة عن الجدر «صلح» الذي ترجع إليه لفظة «مصطلح» صرفها، ما يدل على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى أنه مناسب ونافع»، ثم يستعين بمدخل المعجم الوسيط: «صلح الشيء: كان نافعاً أو مناسبا، يقال: هذا الشيريصلح لك»، أما تعريف المصطلح في المعجم نفسه، كما يورده زياد ، فهو «اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته»، أهم

شرطين يجب تحققهم للمصطلح، إذن، هما الاتفق والمنسبة، أي اتفق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلالته، أم المنسبة فتعنى دقة الدلالة، فإذا كن المصطلح النقدي الحداثي وم بعد الحداثي يعانى من أزمة في الدلالية فذلك لأنه بالقطع بفتقر إلى الاتفق والمناسبة ومن ثم يفقد القدرة على الدلالة المحددة والدقيقة، وإذا كن الأمر كذلك، فن افتقر المصطلح للقدرة على الدلالة المحددة يتففى كلية مع روح العلمية التي كانت نقطة البداية الحقيقية للحداثة الغربية، والحداثة العربية بالتالي. إن المشروع النقدي البنيوي برمته، في اعتمد النموذج اللغوي البنيوي في التعمل مع النص الإبداعي وتحليله أو «مقربته»، يقوم على الطموح لتحقيق علمية النقد. أليست العلمية صنو دقة الدلالة وتحديدها؟ فليس من المعقول أن نذكر الرقم «2» ونحن نقصد الرقم «3»، ونتحدث عن معدلة كيميائية وننكر «الأكسجين» كأحد أركنها ونحن نقصيد «الهيدروجين» أو ثاني أوكسيد الكربون. فوضى المصطلح الحداثي وم بعد الحداثي إذن، تصيب الادعاء بعملية الحداثة في مقتل، وبلنسبة، ليس صحيحاً، أن فوضى المصطلح ترتبط بالترجمة، أما إذا تحدثنا عن غموض النص النقدى الحداثي أو ما بعد الحداثي —بعيداً عن فوضى المصطلح - فقل على عملية النقد السلام!

في معجمه المتميز: المصطلحات الأدبية الحديثة يحدد محمد عناني واحداً من الأسباب المحزنة لفوضى المصطلح:

«وقد استفحل الأمر حتى أصبح «موضة» فلم يعد أحد يستخدم كلمة «مشكل» أو «مشكلة» على الاطلاق تفضيلاً لكلمة «الاشكلية»، وهي مصدر صنعى من المدة نفسه ، ولهم معنهم المحدد بعتبارها ترجمة لكلمة أجنبية هي problematic (الماخوذة عن الفرنسية لفظ ومعنى)، والتي قد تعنى القضية التي تجمع بين المتدقضات، فهو يفضلها لغرابتها وطرافته ، ظن أنه بذلك ينمق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحج، ولم يعد البعض يستخدم كلمة «التدول» أو «المعلجة» أو المنهج، لا بل ولا الدراسة -فضلاً كلمة «المقربة» وهي ترجمة غريبة لكلمة approach الإنكليزية الستى لا تعسني أكثر من أي من هذه الكلمت، وإن كنت قد توحي للقرئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة».

إن مريشر الألم في كلمت محمد عندني، أن البعض في اتبعله لآخر «الصيحت» في موضة النقل يتعمد اختيار الترجمة الخطئة لمجرد أنها «موضة»، أو لأنه توحي للقرئ «بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة»، وكأنه لا تكفين الغرابة والغربة في الأفكر الحداثية الغربية في تربتنا الثقافية، وفي الحداثية الغربية في تربتنا الثقافية، وفي الحداثية الغربية في تربتنا الثقافية، وفي

مكان آخر من معجم عناني القيم يشير إلى الخطورة المتزايدة لتلك «الموضة» حينما يبدأ الشباب الذين لم تتوافر لهم بعد درجة من النضج الفكري والمعرفة الحقيقية بفكر الحداثة وما بعدها ترديد تلك الترجمات المحرفة أسوة بكبار أساتذتهم من الحراثين العرب.

لكن تلك مجرد قشرة «يخدشها» محمد عنانى لتظهر الأبعاد الحقيقية لأزمة المصطلح، فالأزمة، كما يدرك عناني جيداً، وكما يشير في أكثر من موقع في معجمه، أخطر من ذلك بكثير، إن أزمة المصطلح ترجع إلى تركيبة متشابكة ومتداخلة من الأسباب أبرزها خصوصية المصطلح النقدي، وخصوصية الثقافة التي تفرزه، ثم نسبية المعنى عند نقل المصطلح من وسيط لفوي إلى وسيط آخر، وأخيرا نسبية المصطلح التي تحددها التغيرات أو التحولات السريعة في القيم المعرفية، ذلك الفشل في إدراك طبيعة المصطلح وأهمية الشبكة المركبة التي تحدد دلالته وتحركها من ثقافة إلى ثقافة ومن عصر إلى عصر داخل الثقافة الواحدة، هو ما يؤكده الصكر حينما يتوقف في بعض الإطالة عن فوضى المصطلح النقدى العربي المعاصر، «وسوف ترينا الوقفات التحليلية»، كما يكتب الصكر، «كيفية استعمال نقادنا العرب مصطلحات هده المناهج والتيارات، ومفاهيمها، وطرائقها التي تجريها لتحليل النصوص، وأول ما نسجله هنا، اضطراب المصطلح وتفاوت وصف

الأعمال النقدية، فعبد الله الغذامي وعبد اللك مرتاض، يصفان تحليلاتهما بأنها (تشريحية) تعريباً لمصطلح (deconstruction) المناوية و النفكيكية».

أولى مشكلات نقل المصطلح ترجع إلى أن المصطلح ليس دالا يشير إلى مدلول حسى «واقعى» خارج العقل، ولكنه رمـز لغوي، سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أو مركب، يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليست خارجه، وهي حقيقة أدركها النقاد العرب القدامي، وسيقوا بذلك إمانويل كانط الذي يرجع إليه صالح زياد في دراسته القيمة التي سبقت الإشارة إليها عن «المصطلح الأدبي»، وإن كان الفيلسوف المشالي الألماني أكشر تحديدا وتركيزاً في قوله، كما يشير زياد، «إن أذهاننا تصنع الواقع، وإن كل ما يكتسبه (الواقع) من تشكيل أو تنظيم إنما يفرض عليه من أذهائنا، التي تأتي بالإطار أو القالب الذي ينبغي أن تصب فيه الكثرة من الإدراكات غير المهضومة قبل أن تتصف بالمنطقية أو المعقولية»، هذا التفسير المبكر لآلية الإشارة للرمز اللغوى هو الذي سيؤدي في نهاية المطاف، ومن داخل الفلسفة الألمانية نفسها، إلى المقولة التأويلية لكل من هوسيرل وهايدجر بأن الواقع الخارجي أو المادي لا وجود له إلا عند وعي المتلقى به أو أثناء الوعى به، وما دمنا قد ربطنا، وربط النقد العربي القديم من قبل، بين الدال، أو المصطلح في سياقنا الحالي،

والمفهوم العقلي، فيلا بد أن تتوحد المدركت العقلية في الثقافت المختلفة أولاً، قبل أن نستطيع الحديث عن توحد دلالة المصطلح، وقد أشرنه هذا، وفي إطالة كفية من قبل، في المرايد المحدبة، إلى أن مصطلح النقد الحداثي كن إفراز فلسفة غربية تختلف جوهريا عن منجزات العقل العربي وطرائق تفكيره، دون أن يعني ذلك بلضرورة الحكم بدونية العقل العربي أو تفوق العقل العربي.

معنى ذلك أن المصطلح يقوم، في جزء كبير منه، على نسبية الثقفة التي تفرزه، وفي ضوء تلك النسبية كن علين أن ننظر إلى المصطلح الغربي ببعض الشك، وهذا مسقصده مصطفى نصف، وإن كنت تعبيراته في هذا الصدد أقرب إلى تهويمت عمة من معن علمية محددة: «النقد الغربي أسئلة كثيرة شديدة الأهمية يؤدي بعضه إلى بعض، وكل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقفة العربية وسائر المصطلحات الأخرى جدير ببعض الشك».

لكن نسبية دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، بين دلالة المصطلح في الثقافاة المنتجة له والثقافاة المستعيرة له، ولكنها أيضاً نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها.

عن كتابه المرايا المقمرة نحو نظرية نقدية عربية

من معجم الإبدال اللغوي د. ممدوح محمد خسارة عضو مجمع اللغة العربية بدمشق

«االابدال هو جعل حرف بدل حرف آخر في الكلمة الواحدة وفي موضعه منه، وهم ضربن: صرفي ولغوي، فالصرفي هو ابدال حرف بآخر لضرورة صرفية طلب للخفة وسهولة النطق كم في قولن: الخفة وسهولة النطق كم في قولن: «أزدهر، حيث أبدلت الدال من ته «افتعل»، إذ إن أصل الفعل «ازتهر»، أو إبدال الطه من ته «اصتبر، ليصبح «اصطبر»، وإذا وقع الإبدال الصرفي في حروف العلة فهو إعلال، الإبدال الصرفي مضطرد في حروف ومواقع بأعيانه في بعض الكلمت.

أم الإبدال اللغوي فهو جعل حرف بدل حرف من الكلمة لغير ضرورة صوتية، وهو غير مطرد كقولهم: «هتنت السمء تهتن تهتذ وهتلت تهتل تهتل أ، وهن سحنب هتن وهتل وهو فوق الهطل».

والإبدال نوع من الاشتقاق وذلك سمي بالاشتقاق الأكبر أو الكبير، وهنا الإبدال اللغوي هو مرادن عند إطلاق كلمة الإبدال.

عني اللغويون القدم، بهذه الظهرة القديمة التي سميت أيضً: الاتبع والقلب والمعقبة والتعقب والمضرعة والمنظرة أي الممثلة.

ومن المصدر المهمة في هذا الموضوع كتب ابن السكيت «244 هـ» الذي سمه

«القلب والإبدال» وجعلهما بمعنى واحد، وكتاب الزجاجي «340 هـ». «الإبدال والمعاقبة والنظائر»، وكتاب «تعاقب العربية» لابن جني «395 هـ» الذي تعرض له أيضاً في كتابه «الخصائص» في «باب الحرفين المتقاربين يستعمل أحدهما مكان الآخر».

كما عني بها من المعاصرين الاستاذ المجمعي عز الدين التنوخي الذي حقق هكتاب الإبدال» لأبي الطيب اللغوي، وأكمله باستدراك النقص الذي وقع في مخطوطة الكتاب لخرم أفقدها مبدلات حرف الباء، حرف الهمزة وبعض مبدلات حرف الباء، وصماه «إكمال الإبدال». وكذا الدكتور صبحي الصالح في كتابه «دراسات في فقه اللغة» وسماه الاشتقاق الأكبر، وكان أحمد فارس الشدياق قد ألف «سر الليال في القلب والإبدال»...

الغرض من تصنيف هذا المعجم عدة أغراض توخيت من صنعة هذا المعجم عدة أغراض منها، الإفادة من هذه الظاهرة اللغوية المهمة في توليد كلمات جديدة، وفي وضع المصطلحات العلمية المستجدة، لقد رميت إلى تفعيل هذه الخاصية اللغوية وتوظيفها بما يفيد تطور العربية وجعلها مواكبة للعصر، دون الاكتفاء بها معلومة لغوية نظرية نحفظها ونتناقلها لمجرد التعالم والزهو بخصائص لغننا ومزاياها، ودون أن يكون وراء ذلك مطلب مفيد وعائد نافع، وألا نقع في الخطأ الذي وقع فيه أسلافنا

من العلماء العرب عندما لم يحولوا اكتشافاتهم العلمية في الفيزياء والبصريات إلى تقافة، أي لم يستثمروا تطبيقاتها العملية في اختراعات وصناعات تخدم البشرية.

لقد ألفت كتب وبحوث كثيرة في ظاهرة الإبدال اللغوي مشيدة بها خاصية لغوية، ولكن قلة هم الدين استثمروا وفعلوا هذه الظاهرة الاشتقاقية العظيمة في لغنتا لتطويرها وزيادة ثروتها اللفظية والدلالية، منهم الأستاذ عبد الله أمين الذي أفاد من إبدال الراء والنون في كلمتي منهمرة وغمنة» بأن تستعمل «الغمرة» لنوع من مواد التجميل المسحوقة، و«غمنة» للمادة نفسها ولكن من المراهم، ومنهم مترجمو معجم «كليرفيل» الطبي الذين المراهم، ومنهم التخدير» على نوع من التفتير وتغييب «التخدير» على نوع من التفتير وتغييب الشدة أو الشمول.

من معجم الإيدال اللغوي من نسان العرب الأفعال للد. ممدوح خسارة

مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق... بتصرف.

مصطلحات الرواية .. من التعريفات إلى المفهومات

د. سمر روحي الفيصل
 أستاذ جامعي وناقد أدبي سورية
 الأجناس الأدبية:

الجنس الأدبي (kind)، أو قريب مصطلح دال على النوع (kind)، أو قريب منه، بحيث يُقل: أجنس الأدب: أي أنواع، وهذه الأنواع هي: الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرحية والخطبة والمقمة والمقصة القصيرة والحكية والمقالة وغير ذلك، يُقل إن والحكية والمقالة وغير ذلك، يُقل إن أرسطو في (فن الشعر) أول من قسم الأدب إلى ثلاثة أجنس، وهي: الدرامي والغنئي والملحمي، وإن النقد ورثوه منه، وفرعوه إلى رواية وقصة ومسرحية وشعر... ومنهم من ثر عليه (محمد مندور، مثلاً) ودعالى استعمل مصطلح (فنون الأدب) بدلاً منه، وتحدث بعضهم الآخر عن إلغه الحدود بينه، وحرص الحداثيون على تداخله وخلخلة مفهيمه.

يمكن أن يُقل، على سبيل التعميم، إن مصطلح (الجنس الأدبي) يطلق على النصوص الأدبية الكبرى، أو الرئيسة، التي تشترك في سمت عمة، كم هي الحل بلنسبة إلى النصوص التي تشترك في السرد أو القص أو الحكي، كلرواية والقصة القصيرة جداً والحكية، أم مصطلح (النوع) فأطلق على فروع الأجنس الأدبية الكبرى،

فالرواية والقصة نوعان لجنس السرد الحكائي، وفي ذلك يقول نجم عبد الله كاظم: المصطلحان سيبقيان مترادفين ليدل كل واحد منهما على مدلول مختلف... ومع عدم تخطئة استعمال المصطلحين مترادفين في بعض الحالات، فإن الجنس الأدبي صار هو الأصل، بينما صار النوع فرعاً. وأضاف كاظم أن النوع يرادف الاتجاء أيضاً.

وقد عرف تريخ الرواية العربية والأجنبية تصنيفً أصغر للنوع، منه في والأجنبية تصنيفً أصغر للنوع، منه في الرواية: الرواية الواقعية، والرومنسية، والوجودية، والنفسية، والمعليمية، والفنية، والتعليلية، والحيلية، والمعلية، والوطنية، ورواية التسلية، ورواية السيرة، ورواية الفروسية، ورواية تير الوعي، والرواية البروكية، والعربية، والعجرئبية، والموسطئية، وغير ذلك من الفروع والروائية الصغرى التي يطلق عليه مجزأ، الروائية الصغرى التي يطلق عليه مجزأ، أو على سبيل إطلاق الكل على الأجزاء، مصطلح (النوع).

بيد أن التمييز بين الجنس والنوع، على النحو السابق، ليس حسم ولا نهائي، فقد شارت جماعة (كيل) على نظرية الأجناس، ورفضات التصانيف، وقالت بوجود (الأثر الأدبي)، أو (لعمل الأدبي)، كما شار عليها بالديتو كروتشه (B.croce) وطالب بالتخلص من مفهوم

(الجنس)، ورفض رينيه ويليك ك (الجنس)، ورفض رينيه ويليك ك (R.wellek) نظرية الأنواع الأدبية، وقال إنها (لا تحتل مكان الصدراة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، وبسبب ذلك واضح، هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يبق ذات أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا).

وعلى الرغم من ذلك فقد بقي عدد غير قليل من الدارسين والنقاد يستعمل مصطلح (الجنس) بالمعنى العام(الجنس السردي أو الحكائي، مثلاً)، ومصطلح (النوع) بالمعنى القرعي الخاص (الرواية، أو القصة القصيرة، مثلاً)، وليس ببعيد عن الدقة ما قاله جان ميشيل كالوق من أن (الأجناس الأدبية من القديم حتى يوم الناس هذا، موضع نقاش، ينصب على تعريفها، وعلى عددها، وعلى علاقتها المتبادلة، بل على وجودها نفسه).

تداخل الأجناس:

المراد بتداخل الأجناس (interference في المدت المناس الأدب الأخرى، دون أن تطغي أجناس الأدب الأخرى، دون أن تطغي الإفادة على طبيعة الجنس المستفيد. فإذا تداخلت الأجناس الأدبية غير الأدبية، بحيث مُحيت هوية الجنس الأدبي وطبيعته، أصبحنا أمام نص عابر للنوعية. لا ينتمي إلى جنس أدبي معين. من أشكال تداخل الأجناس مع محافظة الجنس الأصلي على طبيعته، إفادة للرواية من بعض عناصر القصصي.

لكنها قد تفيد الإيقاع الموسيقي من الشعر، كما تفيد من التشكيل الفني، أو من النحت، وهي من فنون (السينما)، أو من النحت، وهي كلها فنون وأجناس مغايرة للنوع الروائي. وقد يجنح تداخل الأجناس إلى اللغة، بحيث تأخذ الحكاية الرواية من اللغة فوق ما تحتاج إليه، فتصبح اللغة فائضة عن حاجة التعبير عن الحكاية الروائية، وكأنها هدف للرواية، كما هي الحال في رواية (مريوم) لعمر عبد العزيز، أو تفيض عن حاجة التعبير لتتسيد وتجاور الحكاية دون أن تلغيها، كما فعلت في رواية (لا تسرقوا غين العاشق) لياسر سبسبي.

ليس لتداخل الأجناس معيار ثابت محدد؛ لأنه عمل فردي، يهدف غالباً إلى الإفادة من العناصر الجمالية في ابتداع أشكال تعبير جديدة. وقد أطلق على تداخل الأجناس، تبعاً لـذلك، تسميات ومصطلحات أخرى، اشتهر بعضها، وبقي بعضها الآخر بعيداً عن التداول النقدي، وعصها الآخر بعيداً عن التداول النقدي، والحساسية الجديدة، والقصة القصيدة، والرواية الشعرية، والرواية الشعرية.

هاجم عدد غير قليل من الباحثين والنقاد ظاهرة التداخل، ووصفوا النصوص التي خضعت للتداخل بأنها نصوص هجينة، وقالوا إن التهجين انحراف عن القصد الإبداعي، لأن الفن صناعة وخبرة، يعرفها أهل الأدب، ويحافظونه عليهما، ويفيدون

في نصوصهم من الأجنس والأنواع الأخرى بم يجعلهم يتألفن في التعبير، دون أن يطغنى تنداخل الأجنناس علني الصناعة والخبرة المكتسبتين طوال عقود طويلة. فالرواية قادرة على الإفادة من التقطيع السينمائي في تقنية المشاهد، ومن اللوازم الموسيقية في توفير الإيقع، ومن المسرح في تجويد الحوار وتكثيفه... لكن ذلك كله يبقى محكوم بالتزام الروائي بالصناعة الروائية، وبالخبرة التي قدمه الروائيون طوال قرون في هيئت وأساليب وعد صر انعقد الاتفق على جماله ودقته وتأثيرها في المتلقين. ذلك أن الصنعة قواعد فنية مجربة، والخبرة تطبيقت إبداعية مراكمة، لا غنى لأى مبدع عن التقييد بالصناعة والخبرة: لأن الإبداع الروائي ليس فوضي وإن كن مرنا، وليس ساحة مفتوحة لمن هب ودب وإن كنت سحة الرواية قدرة على قبول الأجنس الأخرى وتمثله.

ذكر رشيد بنحدو نموذجين لتداخل الأجنس، يمثل الأول محمد خير الدين الروائي المغربي الذي اعترض على من رآه يكتب الرواية ترة والشعر ترة أخرى، أنه (يكتب الكتب فقط): أي أن جنسي الرواية والشعر تداخلا عنده، وفرق كل منهم طبيعته المعيرية. أم النموذج الثني فمثله إدوار الخراط الروائي المصري الذي استعمل في روايته أجنس أدبية عدة،

والموسية والتشكيل، لكنه كن يحفظ على الطبيعة المعيرية للرواية، ولا يقبل المسس به: لئلا يندثر الجنس الروائي، أو يحل جنس آخر معله.

عن كتابه مصطلحات الرواية .. من التعريفات إلى المفهومات

مشروع عبد الله الغذامي النقدي الثقافي ***

الريادة، الجرأة، الواقع - بتصرف - د. سمير الخليل

كلية الآداب الجامعة المستنصرية بغداد

يقوم مشروع الغذامي في النقد الثقفي على تنويع قدئم على مصدر متنوعة وهو إن حول استخلاص مبدئ النظرية من مظانه الغربية غير أله أكسبه مشروعية التصقت بسمه وعدت من مختصة، فقد حول أن يعطي لنقده الثقفي السروح العربية المطبوعة بأسبب الاجتهدد الثقيق والمسعدة على نمء النظرية وتوسيعه، فلعطى الغربي النظري الذي يبدأ به عدة فلعطى الغربي النظري الذي يبدأ به عدة العربية قراءة تفكيكية لأهم القوانين والأطر المتفق عليه.

ولا شك أنّ مشروعه من الجدّة والسبق م يجعله جديراً بالاهتمم والتلقي الهدئ، وتسجّل له الريدة والجرأة في هذا المشروع بحكم بيئة الرجل وهي بيئة أقل م يقل فيه بأنه منغلقة ونخبوية واحتكمه إلى



الماضي وتعلقها بمفاهيم أورثتها لها مرجعياتها النخبوية شأنها شأن عديد من البيئات العربية، فمن رحم تلك البيئة خرج الرجل بأفكار حداثوية حضارية تسعى إلى النهوض بالواقع العربى الذي تسيطر عليه موروثاته وأعرافه والأنساق المضمرة في ثقافته، فقد تمكن الغذامي من الولوج إلى عالم النقد من أبواب لم يألفها الوسط الثقافي، فقد تعددت مقارباته عبر ما أنتجه من مؤلفات بدأت بنيوية تشريحية بكتاب "الخطيئة والتكفير"، ويعدّ الغذامي في طليعة النقاد الذين لا يركنون إلى منهج محدد أو اتجاه نقدي سكوني، ولعلَّ تجربته في قراءة الفكر النقدى الفربي قد ألقت بظلالها على مداخلاته التي حاول فيها محاكمة التراث العربى والكشف عن مكنوناته ومن ورائه مضمرات الثقافة الغربية.

أمّا مشروعه في النقد الثقافي كما ذكرنا فقد طرح خارطة طريق لمساعلة الذات أولاً منطلقاً منها إلى أبعاد مترامية في مفاصل الحياة، وكغيره من المجددين في الخطاب الثقافي تعرض إلى جملة من الانتقادات التي استهدفت مشروعه على الصعيد النظري والتطبيقي، غير أن أكثر المتخذ عليه يتركز في استعماله للمنظومة المصطلحية التي حاول طرحها بديلاً عن النقد الأدبي، إذ قال بضرورة تجديد عناصر الرسالة عند (ياكوبسن) وأضاف إليها العنصر النسقي وطرح مصطلحات

ذكرناها سابقاً وهي: المجاز الكلي، التورية الثقافية، الدلالة النوعية، الجملة الثقافية، المؤلف المزدوج، ولو استثنينا (المؤلف المنزودج) لوجدنا تلك العناصر متداخلة متماهية مع بعضها وجميعها يحيل إلى (النسق المضمر)، فلم يوظف في اجراءاته سوى الجملة الثقافية وما يتصل بها من نسق ثقافي عدّ السابع بعد عناصر الرسالة عند ياكوبسن السنة كما نوهنا، كما أنه توسع في اشتغالاته على الخطاب الشعري الأمر الذي جعل د. محسن جاسم الموسوى يقول: إنّ الثقافة العربية فيها أنماط أخرى غير الشعر لأنّ كل مرحلة تطرح جنساً أدبياً أو ثقافياً. ونرى أن العناصر التي أثبتها في مشروعه من المكن عدّها أدوات اجرائية للكشف عن النسق المضمر وليس عناصر سائبة أو آليات للنقد الثقافي ، فالنقد الثقافي في مشروعه فيه قضية وحيدة ومهمة هي النسق المضمر الكامن وراء الظاهر في الخطاب فضلا عن أنّ النقد الثقافي لا يتعامل مع النص الأدبى عموماً إنما هو واحد من اهتماماته والخطاب بكل أنواعه هو موطن اشتغاله.

حاول الغذامي في مشروعه بناء (نظرية عربية) للنقد الثقافي قائمة على (تحوير) المبادئ المتوافرة في البلاغة والنقد العربيين وإلباسهما روح المُعطى الثقافي، فالمجاز هو معطى بلاغي عربي تحوّل إلى (مجاز كلي) ذي نسق مهمين لا يرتبط بجملة بقدر ارتباطه بنسق ثقافي، والتورية

الثقافية البلاغية القائمة على عنصارين أحدهم قريب والآخر بعيد تحول إلى علاقة بين معطى ظهري قريب ونسق مضمر بعيد وهكذا في جميع المصطلحات النقدية والبلاغية التي اكتست حلّة (غذامية) ذات نزعة ثقافية واضحة، وفي كل ذلك كن مجتهدا وصدحب رأى ولاسيم بإضدفة العنصر النسقى وهو عنصر فعل في مشروع النقد الثقية الذي أقامه وهو محور مهم في الكشف عن خبي الخطب ودهاليزه مماحتم عليه إضافة الوظيفة النسقية إلى وظائف الخطاب التي حددها يكوبسن بست فقط، ولعلّ في اشتراطه لوجود (نسق مضاد) حصراً جعل من النقد الثقية محوراً لدراسة الخطبت وفق تموضعه النصوصي، أي أنّ الخطب عدة م يشترك في إنتج ثقافة تتضاد مع ظاهره حتى مع وجود التريخي والسوسيولوجي، وأنا أفترض أنّ (المؤلف المزدوج) الدي استثنيته من أدوات الكشف عن النسق المضمر هو خالق النسق ومنتجه.

إن وضوح تنظيرات الفذامي سمة تحمد له، ألم نعش في دوامة التضليل والمراوغة والتبجج التي جعلت لغة النقد أقرب إلى الطلاسم والفوقية؟ فكل ما فعله الغذامي أنه من عقد العسر أفض يسراً، وفضله في تعمله مع خطبت أدبية تمثل إلى حد ما النصوص الأرقى في الثقافة العربية، كم أنه عرى الكثير من مدعي الحداثة وكشف عن اضمر النسق المضاد

للحداثة داخل أكثر النصوص حداثة ورفعة، ودخوله لعوالم مختلفة تعدّت الاحتكر الادبي للنقد فدخل في مجل ثقفة الصورة وحول أن يفضح عيوب الخطب التلفزيوني الصوري وعمد إلى توظيف الفضاء فيه وكشف فضئح الأنساق المضمرة من ورائه.

غير أنّ إفدته من النظريات ما بعد الحداثية جعلت مقرباته أكثر حيوية وفاعلية، ذلك أنّ الاتكاء على التفكيك التشريح كم يسميه السهم في تقويض الكثير من الثوابت والقيم الزائفة، وأجد أن ثقافتنا بحاجة إلى ديناميكية ها الحراك وإجراءاته الفحصة والصريحة لطبيعة هذه الثقافة، وأهم ما فيها عدم التوقف عند حدود معينة والانفتاح على كل الميادين في التاول والتحليل والنقد الثقافة في الوسيلة الأمثل لمثل ذلك الحراك.

لقد تمكن الدكتور عبد الله الفذامي من إثرة السجل حول مشروعه النقدي، إذ لا يخفى أن ما أثير حوله من خلاف كن أكثر مما يجمع عليه من اتفق.

واستطع هذا الذقد أن يتبوأ مكنة مرموقة في النقد الأدبي، وأن يظفر بعدد من الجوائز، كم أن م أثير حوله وحول كتبه يشير إلى م يتمتع به من حظوة في الدوائر الأدبية الواسعة في الوطن العربي.

بعد رحلة دامت لأكثر من (15) عاماً طاف الغذامي فيها بين مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث دون أن يبتعد عن النقد العربي القديم، بعد هذه الرحلة أصدر الفذامي كتابه (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، وقد نعى فيه النقد الأدبي بشكل يماثل ما قام به رولان بارت في نعيه للمؤلف، وقد شكل هذا الكتاب منعطفاً مهماً في مسيرة الغذامي، إذ بدأ مشواره الجديد مبشراً وداعياً لنوع آخر من النقد هو النقد الثقافي، ويهتم النقد الثقافي لديه بما أهمله النقد الأدبي الذي تنصل عنه، إذ استهدف نقده الثقافي كل ما هو هامشي وقبيح.

يشكل النسق الثقافي بؤرة مركزية لمشروع الفذامي، حيث يقول عنه إننا نظرحه كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فانه يكتسب عندنا قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، نحددها فيما يلى:

1. يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وذلك حينما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر على أن يكون ذلك في نص واحد أو ما هو في حكم النص الواحد.

يتصف النسق الثقافي بأنه تاريخي أزلي راسخ وله الغلبة دائماً.

3. القراءة الإجرائية الخاصة للنقد الثقافي التي تعتمد الدلالة النسقية كأصل نظري للكشف والتأويل، وهذه الدلالة ليست من صنع مؤلف ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب قامت الثقافة بتأليفها لتستهلكها جماهير اللغة من كتاب وقراء.

ويشير الغذامي إلى احترازه الاصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، اذ لا يعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب)، أي نظام التعبير مهما كانت وسيلته.

يرى الدكتور محسن الموسوي ان ميل الكتّاب هو الـذي يحدد رسوم نقدهم الثقافي نظرية وتطبيقاً، ويبدو ان النسق الثقافي عند الغذامي ليس بعيداً عن مصطلح الهيمنة الـذي أرساه الايطالي غرامشي، إذ إن هذه الهيمنة تنساح في كل أرجاء المجالات الثقافية والاجتماعية، وهي عملية يصعب علينا اكتشافها لأنها تنسل في كل شيء من حولنا دون ان نلحظها.

وبناءً على ما تقدم فإن ما يقدمه الغذامي في نقده الثقافي بعد نصاً وهذا النص محكوم بالمفهوم المركزي للنسق الثقافي الذي طرحه الغذامي نفسه، أي إننا يمكن ان نقرأ مشروع النقد الثقافي محتكمن بالياته ذاتها.

ولا يخفى أنّ النقد الأدبي يبحث عن الوظيفة الجمالية (للنص الأدبي) بمعنى

التمسك بنظرية في الجماليات، والنقاد الثقفي يبحث عن (القبحيات) ولا يعني البحث في نظرية القبحيات بل يبحث وراء الأنســق لكشـف العيــوب النســقية في (الخطب) والكمنة خلف الشخصية العربية من الجهلية إلى اليوم، وهذه الأنسـق مخبوءة – كم يقول الفذامي – وراء عبءة الجمالي أو إنها مغطة بأغطية سميكة وجمالية يختبئ خلفها النسق المضاد عبر حيل ثقافية يصبح من العسير كشفه ويتطلب أدوات إجرائية وعقلية واعية وعميقة وهذا ما أطلق عليه الغذامي ب (العمى الثقية) وهو صعوبة الكشف عن شعرنة (الذات). وقد ارتبط هذا المفهوم لديه في قراءاته لأبى تمام حيث صورت النصوص النقدية العربية أنّ أب تمام هو محور الحداثة في الثقافة العربية قديماً غير أنّ الفذامي تبع لبروكلم ن وغرنب وم -يرى أنّ أب تمم أعد سلطة النص وأعد قدرة الأوائل على احتكره، فالعمى الثقافي ممارسة تصيب بعض النقاد للتغطية وإغماض العينين من أجل الحفاظ على النسق الطغي في التلقي، وفي ظني أنه -أى العمى الثقية - هو حلة من حالات حيل الثقافة وألاعيبها تصيب مستهلكي الثقافة في أمّة ما وتذهلهم عن أن يتبينوا مواطن الضعف والهششة في ثقفتهم وهذه الحلة سببه هذه الحيل التي تزرعها اللغة مستفيدة من جمالياته البلاغية لتبهر أبناء ثقافة تلك الأمة، وهذه الحلة لا يمكن

اكتشفه إلا إذا سلط ضوء النقد الثقية عليه عليه في البحث عن الأنسق المضمرة وبعكسه قد تستمر هذه الحلة قرون - كم يرى الغذامي نفسه - ولولا النقد الثقية لم أمكن التحقق من ذلك العمى داخل متن الثقفة أو الخطب الحمل للنسق الثقة.

وقفةٌ مع مصطلح

♦ المُعادلُ الموضوعي Correlative

♦ كن الشعرُ والنقدُ والمفكرُ الثقيةِ البريطاني «تومس إليوت» هو الذي صدغَ هذا المصطلحَ في دراسته عن مسرحية «هملت» لشكسبير، التي نُشرتُ عم

أنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن عطفة ما في الفنّ، أو بالفنّ، هي العثورُ على معدل موضوعي، أي على مجموعة من الأشيء المُنتظمة، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث التي يصيرُ أيُ واحد منه هو «الصيغة» الفنية لتلك العطفة بلذات، بحيث تُستثرُ تلك العطفة على الفور، حينم تُقدّم تلك الحقائق الخرجية وهي التي ينتهي دورُها بمجرد تلقيها، أو بمجرد ممارستها ممارسة حسية».

ومن الواضح أنّ هذا التفسيرَ الإليوتي للمعدل الموضوعي لا يُمكنُ أنْ ينطبقَ لا على الموسقى، ولا على التمثيل، ولكنه



يمك نُ أن ينطب ق على معظم الفنون الأخرى، بوجه خاص فنون اللغة - أي كل الأنواع الأدبية - وفنون التشكيل. ومن ناحية أخرى .. فإنّ أيّة عاطفة : كالحزن، أو الرعب، أو الشفقة، أو الحب يمكنُ التعبير عنها بعدد لا نهاية له من الصياغات.

ورأى نُقادُ إليوت أنه خلطُ بين التعبير عن عاطفةِ ما في العمل الفني، وبين استثارة هذه العاطفة لدى منْ يتلقّى هذا العمل .. وكانت « سوزان لانجر» في كتابها «العقلُ ضد الأنا» أبرزُ هؤلاء النقاد - عام 1976م - بإبرازها أنّ تعنَّت نظرية إليون

يؤدي إلى حرمان الفنان من «المرونة اللازمة للتعبير الفني ، وأنه تجاهل إمكان اختلاف ما يستثيرُ المعادل الموضوعي لإحدى العواطف، حسب اختلاف نفسيات وظروف وأعمار الذين « يتلقون» العمل.

وقد كان للمصطلح الذي صاغه اليوت تأثير واسعٌ في النقد العالمي، واشتهر به في مصر كلٌ من الدكتور رشاد رشدى، والشاعر صلاح عبد الصبور.

الدكتور سامي خشبة، مصطلحات فكرية، البيئة المصرية العامة للكتاب.



تعدّد المصطلحات لا فوضى المصطلحات (رؤية ثقافية)

فاقد وأكاديمي - جامعة البرموك - العراق

كَثُرتِ الدراساتُ التي بحثت إشكاليات المصطلحات في جانبها التعددي والتمثيلي والاشتغالي والتنوع الفكري، أو التي جالت في علم المصطلحية بوصفه علماً ضاماً للاختلاف أو اللا اتفاق على الرغم من دلالته المعجمية التي تحمل معنى الاتفاق انطلاقاً من عبارة (هذا ما اصطلح عليه الناس، أي: اتفقوا)، وقد علقت بهذا العلم مفاهيم أربكت الفهم العام له منها: شيوع معلومتين غير صحيحتين حين أشاع أغلبُ دارسيه أمرين أولهما أن مرجعيته غير عربية متناسين الكتب والبحوث التي حفل بها التراث العربي وناقشت بإنعام موضوع الاجتراح أو علم الوضع، وثانيهما أن نشوء هذا العلم قد أضرً بالواقع الثقافي العربي، وهذا الرأي بشقية يشوبه الخطل.

وأرى أنَّ أمر المصطلح خال من الإشكاليات في حال نظرنا إلى تعدد الفهوم، أو نظرنا إلى ركاكة الترجمة، فبناء المصطلح أو تأثيثه خاضعان للشرف الأني، أو لظروف التأسيس، فعلى الرغم من تعدد المصطلحات نجد أن العلاقة أحادية بين اللفظ والاشتغال، فلا خروج على الأغلب - على محكمات تلك العلاقسة، والمراجعة التاريخيسة لعلم الاصطلاح الدى أفضل تسميته بعلم الاصطلاح الدى أفضل تسميته بعلم

الاجتراح أو علم التوليد أو علم الوضع تثبت لنا أهمية التعدد المصطلحي لا إشكانيته فضي أرتسا العربي التأليفي في مستوياته المختلفة ، ومن أمثلة هذا التعدد المقصود والاختلاف في الاجتراح تلحظ أن سيبيويه قد اجترح مصطلحين لمسمًّى واحد هما مصطلح التصغير ومصطلح التحقير فقال مونث كان على ثلاثة أحرف فتحقيره بالهاء، وذلك قولك في قدم: قريمةٌ، وفي ير:

يديَّة -) ثمَّ يطلق على الباب نفسه مصطلحاً آخر هو باب التحقير (ينظر الكتاب: عمرو بن عثمان بن قنير الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: 180هـ) المحقق: عبد السلام محمد هارون الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة: الثالثة، 1408 هــ - 1988 م، ج176 و181)، نلحظ أن المصطلحين جالا في مفهوم دلالي واحد وأعطيا بعدين معرفيين متعلقين بالتداولية فالمصطلحان يشتغلان في حيّز السلبية الذي يستمد بنيانه من التداولية الاجتماعية، وقد منحا للمتلقى أفقاً يدور في مخرجات التفسير والتأويل، وأغنيا المناحى الأشتفالية للظاهرة الصوتية (التصغير والتحقير)، وإن جاز لنا أن نبحث عن إشكالية ما فسنبحث عن استقرار المصطلح واستمراره لا اشتغاله الآني، وقد يتعدد المصطلح بحكم الاختلاف المكاني كما هي الحال في استعمال البصريين لمصطلح الصفة واستعمال الكوفيين لمصطلح النعت (ينظر همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي المتوفي: 911هـ المحقق: عبد االعال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980م ج3: 147.)، فقد أعطى هذا الاختلاف إلى رفد المكتبة العربية بكثير من الرسائل الجامعية والبحوث الأكاديمية الرصينة، ونشير في هذا المقام إلى أن الفيصل في الترام مصطلح دون آخر محڪوم

بالتراكمية المعرفية والمنهج الدراسي المعتمد والاقتناع الذاتي بالمفهوم الذي يفرزه المصطلح، ومن المصطلحات المُجترَحة جغرافياً مصطلح الحداثة المؤسس غربياً. الذي يقابله مصطلح التجديد عربياً.

وكان لعلم الأفكار (الإيدلوجيا) أثر كبير في تعدد المصطلحات استناداً إلى اختلاف النظريات السياسية كالنظرية الماركسية والرأسمالية والإسلامية ومثال ذلك اختلاف نظراتهم لمقولتي (الفن للحياة) و(الفن للفن) فأغلب الأفكار الشمولية دعت إلى المقولة الأولى، نلحظ في هذا المجال الخلاف بين الأصوليين الإسلاميين في ك تيرم ن المصطلحات والمفاهيم كاختلافهم في تسمية السببية والعلّية. وقد استعمل ابن سينا المصطلحين من دون تفريق ولكن الشائع عنده هو استعمال مصطلح علَّة (ينظر رسائل ابن سينا -رسالة في الحدود - تحقيق وترجمة وتعليق: أملية جواشين، منشورات المعهد الفني، للآثار الشرقية، القاهرة، 2062م، ص: 100. وينظر: فكرة السببية عند فلأسفة الإسلام(بحث): د. صفية العدوى خليل، حولية كلية الآداب ، جامعة سويف، مج: 7ء ج:1، 2018م، ص: 107- 108). واستعمال ابن سينا لمصطلحين يدلُّ على اتكاء القدامي على فكرة التيسير والجوازات المنهجية في الاجتراح والوضع والاصطلاح.

وأسهمت الترجمة والمترجمون في

صنعة التعدد الاصطلاحي وبحسب رؤيت السني ذكرنه وادت حركة النشاط الثقيق تبعاً لهذا التعدد ومبتنيت الاختلافية، ومراجعة كتب علم المصطلح سيكتشف أن المترجم الواحد قد يترجم مصطلحاً إلى العربية ويوسمه بأكثر من تعريف أو مفهوم، فتُرجم المصطلح الإنكليزي على سبيل المثل لا الحصر

الأول (أغلوطة القصد) والثنية النية ، الأول (أغلوطة القصد) والثني (النية ، والمقم لا يتيح لن الإكثر من هذه الأمثلة ، وهكذا سرت الترجمت المختلفة في ترسيخ مبدأ التعدد أو الاختلاف وهو برأي اشرت – مبدأ مُجد ، ولا بدّ لن أن نشير إلى الفرق بين تعدد المصطلحت المفسلة لمحلح واحد ، وإذا كن ثمّة إشكلية فلإشكلية تكمن في الدلة الثنية لا الحلة الأولى.

واشتفل المجترحون العبرب علي قواعد كثيرة حين اجتراح المصطلحت، منها الالتزام بشتراطات اللغة العربية الفصحى واعتمد الشيوع والتداول والمقبولية الجمعية، ولكنَّهم لم يلتزموا حرفياً بهذه الاشتراطات، ومن الأدبء العرب النذين اجترحوا مصطلحت غير متوافقة مع اشتراطت الفصحى طه حسين فقد اجترح مصطلح (أبيجرام) للأمثولة القصيرة: لأنه لم يجد بديلاً عنها في الفصحى (يُنظر جنة الشوك : د.طه حسين، دار المعرف، القهرة ، ، ط1، 1986م، ص:11)، وهذا الاجتراح اجتراح ينتمى إلى الدقَّة ويرسم للمهتمين بعلم الاجتراح خطة تتسم باليسر والسهولة فلا بأس بالاستند إلى المصطلح في لغته الأم حين لا نجد مماثلاً له في اللغة العربية، كم هي الحال في مصطلح الكلاسيكية والروم نسية وغيرهم.



البنية الفنية البرغماتية في شعر أبي الطيب أطاعن خيلاً "أنموذجًا"

أ.د. مها خير بك ناصر أستاذة الدراسات العليا - الجامعة اللبنانية الجامعة اليسوعية - الجامعة الإسلامية

أولاً: عتبة البحث

تشهد الساحات النقدية العربيّة، اليوم، حركة نشطة على مستوى التنظير والتطبيق، غير أنَّ هذه الحركة تفتقر إلى تفعيل كمونية النقد العربيّ، لأنَّ معظم هذه الدراسات تلتزم نظريات وآراء نقديّة وافدة، قد تتعارض بقدر ما تتطابق، من دون التركيز على خصوصية النصّ العربيّ المؤسّس على لغة، لها قوانين تشكيل خاصة بها، علمًا أنَّ معظم النظريات النقدية اللسانيّة، العربيّة وغير العربيّة، مادتها الأساس اللغة (1)، والاختلاف بين النظريات كامن في كيفية تلقّي إشارات النصّ وفهم دلالاته، وفض أسراره، وذلك مهما تنوعّت المناهج النقدية.

يحظى النقد البراغماتيّ، كغيره من النظريات النقدية العالميّة، باهتمام الدارسين العرب⁽²⁾، فكثر الكلام على أصل الكلمة للعجميّ⁽³⁾، وعلى الأصل المقابل في اللغة العربيّة⁽⁴⁾، وعلى اهتمام للناطقة والفلاسفة والسوسيولوجيا والسيكولوجيين وعلماء اللغة بتحديد مفاهيمها، وبكيفية مقاربتها وتوظيفها،

ومن ثم تكريسها في نظريّات نقديّة على الرغم من التباين في الآراء وصعوبة ابتكار منهج نقديّ براغماتيّ، له حدود وإجراءات واضحة يمكن تبنيها في عمليات التوظيف والتداول النقديّة (5).

تكشف الدراسات النقديّة عن تداخل المصطلحات والمفاهيم اللسانيّة، وعن تبنّي النقد البراغماتيّ أدوات نقديّة، لا تتاقض

ومفهيم النظريات النقدية المتعددة التي اشتغل عليه علماء الألسنية، (6) ، فالتداخل سمة برزة في آليات النقد الحديث، لأنّ الشبت في علمية النقد النص الذي تتوع أنساقه وتتمايز قراءته بتمايز معارف النقد، وبتمايز قدراتهم على توظيف النظريات، وهاذا التمايز واضح في النظريات النقدية البراغماية، وبخاصة الدراسات النقدية البراغماية، وبخاصة البراغماية على أنه مفهوم فلسفي السني البراغماية على أنه مفهوم فلسفي السني ذو مكون منطقي، فلعايير المنطقية اللغوية، في رأياي، يجاب أن تكون الركيازة الأساس لأي بحث نقدي يرغب كالرغماية.

ليس الهدف من هذه الدراسة التنظير للنقد البرغمتي، أو استسخ آراء العلمء غير العرب، أو الإسقط⁽⁷⁾ والتنظير، بل استخدام أدوات النقد البرغمتي في دراسة تطبيقية، لا تطمح إلى تعظيم هذه النظرية اللغوية، ولا إلى النيل منه، أو من بعض العملين في فضاءات النقد العملين، لأنّ الغية تنحصر في الكشف عن البنية الفنية البرغمة في شعر المتبي، وبخصة قصيدة أطعن خيلاً.

تخترل لغة المتنبي الشعرية آراءه ونظرته إلى الكون والحية ، ولذلك لا يمكن قراءة المتنبي معزولاً عن السيات الاجتمعية والدينية والاقتصادية والنفسية والعلمية والثقافية والسياسية، السي

سعدت على إنضج مقاصده وترجمتها بنية لغوية تضمر وتُفصح ، في اللحظة عينها، عن حقيقة علاقة المتنبي بنفسه، أولاً، وبلحية والمجتمع والكون، ثنيًا، لذلك كن كشف طبيعة هذه العلاقات يقتضي معرفة عميقة بلغة المتنبي التي ارتبط تشاكلُها بثقافته وفلسفته الحياتية، وبسياقات متوعة أثارت تجربته الشعرية، وأفاضت في اتساع فضائه المعرفي المحرض على الخلق، والحاضن إبداعته.

ثانيًا؛ البنية الفنيّة البرغماتيّة وتجلياتها في شعر المتنبي

يقوم كلّ نص إبداعيّ على بنيةٌ فنية متدمية متميزة في تشكّله و دلالاته، متدمية متميزة في تشكّله و دلالاته، فإذا كن تمسك البنيت خضعً لثوابت ومتغيرات معجمية وصرفية وإعرابيّة وقدرات خلق، فإنّ التقط إشرات هذه البنيت، وكشف أبعدها الدلاليّة والترميزيّة مرتبطٌ، حكمًا، بإدراك طبيعة التراكيب النحويّة، و بمعرفة أسرار التراكيب، ومن ثم القبض على كيفية النقل والتقليب والتداول بين الألفظ، وفق م تفرضه السيقت المؤثرة في خلق النص الإبداعيّ.

تنوعت الدراست الألسنية البراغمتية مد وضع الفيلسوف الأميركي موريس أسس نظرية الدلالات، فكنت إشكلية جدلية فرضته مبدئ نظريتين مختلفتين، تصريط الأولى بحسب بلاغة بيرلدن

Perelman النظرية الحديثة بالمنهج البلاغي القديم، وتركّز الثانية وفق نظرية دوكرو Ducrot على قوانين الحجة المنطقيّة التي لم ينكر وجودها بيرلمان، بل قال بمنطق الحوار القائم على أسس الإقتاع المنطقيّ: لكون الخطاب الذي يتناول المستجدات ينبغي أن يتلاءم وقيم المتلقين ومعتقداتهم.

يقتضي مبدأ الملاحمة وجود عناصر لغوية وغير لغوية تتعاضد في بنية نصية متماسكة تفي بمقاصد المتكلم، وتؤدي إلى نتائج ملموسة مُقنعة، يتبناها متلق قادرٌ على توظيف مخزونه المعرفي غير المتأقض مع مخزون المرسل المعرفي، فيكون التأثير على قدر ما يكون الخطاب موسوما بسياق لغوي، أدواته أفعال كلامية ، قوامها قوة إنجازية، فعلتها مستويات الاستخدام اللغوي؛ المعجمية والنحوية والتركيبية والدلالية والسيافية.

إنّ النصّ البرغماتي، شأن إيّ نص إبداعيّ، يقوم بشكل أساس وأوليّ على حدود الوضع الأصليّ للملفوظات الخاضعة في تركيبها لمؤثرات معرفيّة وعلميّة ودينيّة ونفسيّة وثقافيّة وأخلاقيّة واجتماعيّة وغيرها من المؤثرات المعرفيّة والإيديولوجيّة المُخرِّنة في فكر المتكلّم، وهذه المؤثرات، لها فعل كيميائيّ مولّد طاقة إنجازيّة؛ لأن الكلمة تكتسب في كلّ سياق جديد معاني ودلالات ترتبط بالأصل المعجميّ بقدر ما تتجاوزه.

يحتاج النقد البراغماتي، إذا، في خلال توظيف أدواته إلى قارئ يمتك مهارات لغوية وغير لغوية، ومعرفة علمية بالبنية اللغوية الجينية للنص، وكذلك معرفة عميقة بقوانين تشكلها وانسجامها وتماسكها، وبكفاءات لسانية وقدرات تحليلية تعين على التقاط أشكال المعرفة وإدراك دلالات الإشارات الستي يرسلها النص أو يضمرها، وبهذه الكفاءات يستطيع القبض على بعض مقاصد الحسل وأهدافه غير المصرح بها، والتي تشكل المركزية الأساس لأي كلام مكتوب أو مسموع؛ لأنّ أيّ كلام مُفرّغ من القصد والغاية هو جسدٌ من دون روح.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول إنّ النقد البراغماتيّ منهج قرائب علمي، يتمايز " بوسيلة معرفية قادرة على تحريض الكمون الفكريّ وعلى استثمار المرجعيات ، وعلى تفعيل كيمائية التواصل والتفاعل بين مُرسل ومثلق، وعلى تنشيط عمليتي التفسير والتأويل، وبالتفسير والتأويل تتتوع الدلالات، وتفيض المعانى، وتُكشَفُ المقاصد والغايات، و من ثم تتمايز النتائج بتمايز طاقات الناقد وأدواته، هذه الأدوات تساعد على إنتاج دراسة معمّقة ، وتتناول الأفكار والمعاني والألفاظ والمفاهيم والإشارات، وكلّ ما له علاقة بابتكار الفرضيات ، وباستنباط المعطيات اللغوية وغير اللغوية التي تقود إلى نتائج منطقيّة مقبولة.

تكشف قراءة نصوص المتنبي عن وجود بنية لغوية براغمتية، تُضمر وظيفة توامُه لغة إبداعية، تتميز ببنية نحوية وبلاغية ودلالية، تنطق بأفعل مختلفة، و تخبر عن أفكر المتنبي وعن علاقته بلحية وأبنئه، فأضمرت هذه اللغة أفعلاً إنجزية، تمركزت في ما اللغة أفعلاً إنجزية، تمركزت في ما يُحدثه الخطب الشعري من قبول أو رفض والطمأنينة، وذلك من خلال المعني والموسيقي والدلالات التي تعكس مبدأ التعون على ضوء الواقع المؤثر في أشكل المعني خطبته الشعرية التي تُنطق به وينطق به، فوسرم شعر المتنبي ببنية فنية برغمتية فوسرم شعر المتنبي ببنية فنية برغمتية

أ- القيمة التواصليّة

من أهم خصائص الشعر العربيّ القديم، بشكل عم، تحقيق عملية التواصل مع المتلقين، وهذا معبّر عنه النقد العرب، فرأى الجرجانيّ في كتبه دلائل الإعجاز أنّ للشعر العربيّ غرضً تواصليً، لأنّ الغرض من الكلام، بم في ذلك الخطاب الشعري، 'إلّم هو إيصال غرض المتكلم ومقصوده إلى السامع. (8)

تشير نصوص المتنبي إلى وجود قيمة تواصلية فعلة في فضاءات فكرية وثقافية فمنحته هنده القيمة حضورًا حيويً، ومروحة دلالية أنتجته غزارة المعانى

وكثفته التأويلية التي فتحت أبواب القراءة والاستنطاق، فكثر عددُ الشُرّاح والمفسرين، قديمً وحديثً، فظن البحثون أن نتج المتنبي قد أُشيع دراسة، غير أنّ الفضاء النقدي يؤكد انغلاق هذا الخطبات الشعرية على دلالات لا يمكن القبض عليه بشكل نه ئيّ، وكن لهذه النصوص حظّ كبير من الدراسات النقدية المرتكزة على مفهيم النظريات النقدية الحديثة، فأثبتت تميزها بفعلية التواصل بين الشاعر والأجيال المتعقبة، وهذا مبين الشاعر والأجيال المتعقبة، وهذا مبين الشاعر والأجيال المتعقبة، وهذا مبين الشاعر والأجيال المتعقبة وهذا مبين الشاعر والأجيال المتعربة والمينان الشاعر والأجيال المتنبي والمينان الشاعر والأجيال المينان الشاعر والأجيال المتنبي والشاعر والأجيال المينان الشاعر والأجيال المينان والمينان والمي

وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا(9)

تظهر عملية رصد لحضور الشعراء العرب في المحفل التربوية والفكرية أن شعر المتنبي هو الأكثر اتسع من حيث التحفين والعمة، وبخصة مصحت وبين المثقفين والعمة، وبخصة مصحمة، حتى ثبت القول إنّ المتنبي ملئ الدني وشغل النس، الأنّ شعره جاء بوح روح إنسانية تتكلم بلكل وللكل، فستمرّت عملية التواصل بينه وبين الأجيل المتعقبة التي رأت في كلامه تعبيرًا صدقً عمّ تفكر به وترغب فيه، والأمثلة أكثر من أن تحصى في شعره، ومنه:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأنى كامل

يفرض النطق بهذا الكلام أو سماعه فعلاً تواصليًّا بين مرسل ومتلق، فالمرسل يدرك أنّه منزه عن المذمة وأنّ الصفة الأساس لمن ينال منه النقص والعيب، وصاحب هذه الأخلاق لا يؤخذ بكلامه، والمتلقي يُدرك عند سماع قول المتنبي أنه مكشوف، وأنّ كلامه مردود عليه، وفي محاولة جبرية تتبين القدرة التواصلية الرياضية المنطقية التي يتمتع بها المتنبي، فأنتج معادلة كلامه على النحو التالي:

المذمة (علب الأخلاق الكريمة)//(-) الناقص (سلب القيم والكمال)// (-) كامل (تثبيت الكمال)//(+)

وفي عملية جداء لغويّ رياضيّ يكون: المذمــة(ســالب)+ النــاقص(ســالب) = كامل(موجب)

أثبتت هذه المعادلة اللغوية الرياضية المنطقية الدلالية امتلاك شعر المتنبي قدرة تواصلية ممهورة بمعرفة علمية تمنحها قوة التواصل والاستمرار في الآتى.

ب- الفعل الكلامي

تشير الدراسات البرغماتية إلى أن الفعل الكلامي هو فعل ينتجه قول ذو بنية لغوية ونحوية ودلالية، وذلك في وحدات لغوية، غايتها التأثير في مشاعر المتلقي وأحاسيسه وفكره، بغية تحقيق أغراض إنجازية، قوامها قوة إنجازية موسومة بالمنطق.

يحيل التأمل المعرفي لمهية شعر المتنبي على الفضاء الثقافي وإلى مظاهر لغوية واتصالية مشحونة بأفعال كلامية، لها مقاصد وغايات مباشرة أو غير مباشرة سواء تجلت المقاصد في القوة الإنجازية الحرفية أم غير الحرفية؛ لأنها تترك أثرها في نفس المتلقي، وتجسد، في اللحظة عينها، قيمًا إنسانية و أفعالاً حركية نفسية و واجتماعية وخلقية، تولّد متعة فنية، وتحرض على التحليل والاستنباط. وهدا بين في معظم القصائد، ومنها قصيدة كفي بك داءً "التي يقتطع منها المطلع:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تظهر القراء النقدية أنّ القوة الإنجازية تحيل على مقاصد ودلالان، يمكن استباطها من أقوال مشحونة بأفعال كلامية، تترك أثرها في نفس المتلقي الذي يتواصل في نحظة ما مع الشاعر / المرسل، فيشعر بألم اللحظات عينها، لأنّ الكلم يخاطب أي ذات إنسانية تشعر بالغربة في واقع مأزوم اجتماعيا، أوصل الشاعر إلى القناعة بأنّ الموت رجاء وخلاص، فأضمر الفعل "كفى" عدة احتمالات اختزلها السياق اللغوي في قصدية عن تُفصح ألم دفين يرى في الموت شفاء وحصر تحقيق الأماني ببلوغ المنايا.

يكثر في شعر المتنبي أفعال كلامية تضمر قوة إنجازية ومقاصد ودلالات وغيت، ويتعذّر على البحث سرده، وربّم فاضت دلالات هذين البيتين بمقاصد لاحصر له:

إذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم، فالراحلون هم غنيًّ عن الأوطان لا يستفزني

إلى بلد سافرت عنه إياب

ينبئ البيت الشعريان بأن المتنبي يُدرك قيمة نفسه، وهو في حال صلح دائم معه، لأنه واثق بأي قرار يتخذه، وواثق من قدرته على التحرّر من الحنين إلى سلطة المكن وأهله، وارتحال الجسد، بانسبة إليه، لا يلغي بقء صورته ومعنه، فإذا مترحّل عن قوم يمتلكون قرار بقائه حيث هو مقيم، فهو باقي فكريً، وهم الراحلون الزائلون.

ينطق البيت السبق بقوة المتنبي المعنوية، وبإيمنه الراسخ بقدرات تشعره بلغنى عن الارتبط بلكن، فيتعلى على الحنين إلى أي أرض غدره، لأنه مؤمن بمقولة الإمم علي عليه السلام: ليس بلد بأحق بك من بلد خير البلاد محملك: فالرحيل عن أي أرض لا يسبب له كتبة أو حزد، لأنه أينم ارتحل فسيجد من يقدره ويحترمه، وتكون خسرة الارتحل قد وقعت على المقيمين، لأن الارتبط

بلكن، بالنسبة إلى الشاعر، مشروط بكفية الفني النفسيّ.

يعود السبب الكمن وراء فعلية الأفعال الكلامية في شعر المتنبي إلى أنّ لغته الشعرية اتسمت بالفصاحة والبلاغة، فأضمرت قوة إنجازية، غيتها الإقناع أو الإرشاد أو التضاليل، وذلك من خلال استخدامه صيغً متنوعة، ثرية بالتفسير وتأويل، وبأدوات الترميز وبأساليب الإخبار والإنشاء والشرط والأمر والنهي والاستفهام والتعجب.

ج- النفعية

لم كن الشعرية رأي ابن طبطب ألم دفع به العظائم، وتُسلّ به السخدُم، وتُسلّ به السخدُم، وتُجلب به العقول، وتُسحر به الألبب، لم يشتمل عليه من دقيق الله ظ ولطيف المعنى. (10)، فإن للشعر منفع أخلاقية ونفسية وإمدعية وفكرية وجمالية وبيانية وموسيقية وإخبارية وتعليمية، وشعر المتبي قد حقق هذه الشروط النفعية المديّة والروحيّة والبيانية والعروضية، وليس والروحيّة والبيانية والعروضية، وليس

استطع المتنبي بشعره أن يحرض المتلقي على التفكير والتحليل، والأمثلة أكثر من أن تحصر في بحث، وربم كن أكثرهم تعبيرًا هذه اللوحة الانسنية الرائعة، التي تصوّر الحوار الضمني بين ذاتي المتنبي: الذات العطفية السعيدة في وفئه لمن غدر، والذات العقلة المُدركة

المتألمة المتوسلة الوفاء من توأمها، فيدخل المتلقي في نفعية اجتماعية ونفسية وفكرية وجمالية وعاطفية وبيانية وبلاغية وموسيقية وتحليلية وإخبارية:

حببتك ،قلبي، قبل حبك من نأى وقد كان غدّارًا، فكن أنت وافيا أقلل اشتياقًا أيّها القلب ربّما رأيتك تصفي الودّ من ليس صافيا

جاءت الجمل في هذين البيتين مشحونة بجمالية التلقي، وتعدد المقاصد والغايات، وممهورة بطاقة تأويلية تحرض على التحليل والتفسير والربط، وعلى استثمار مرجعيات معرفية وثقافية، تشري عمليتي التواصل و التفاعل مع بنية الخطاب الشعريّ الذي تضمن أساليب تركيبيّة غلب على المسند فيها صيغة الفعل الماضي، التي وصفت أحداثًا تمنّي الشاعر أن يتحرّر منها، واستخدم، أيضًا، صيغة الطلب بالأمر، وصيغة النداء، فتكشفت حال الصراع بين سلطة العقل وسلطة القلب؛ والعمل يرفض الوفاء، والقلب محبّ يصفي فالعقل يرفض الوفاء، والقلب محبّ يصفي الود لمن ليس صافيا .

وظّف الشاعر في هذين البتين أفعالاً وتراكيب، غايتها الإضاءة على ما ينفع المرء، أخلاقيّا وإنسانيّا، و ما يضرّه، فالأفعال الماضية (حببتك نأى كان رأيتك ليس) وصّفت شعورًا مضى، ونفيه من القلب ضرورة ، فالحبّ

الصادق يجب أن يرول، لأنه حدث في كينونة انتهت، وعليه إنكار رؤيته الوفاء لمن لا يستحقّ الوفاء، فيحكم على هذا الحبّ بالجمود والنفى" ليس".

جاء التوصيف ليبرر أسباب قسوة الطلب (أقلّ - كن) في زمن حاضر يكشف عن وجدانية صادقة من خلال أساليب النداء التي تضمنت نوعًا من الضعف والرجاء (قلبي - أيها القلب) ليقنع المتلقي قبل قلبه بضرورة التخلص من الوفاء في حاضر يكشف النأي وعدم الوفاء والصفاء (تصفي) فكانت النفعية معنويّة تقضي بتحرير المحبّ من تبعية الحبّ وأغلاله، فكشفت التراتبية المنطقيّة عن قدرة في الإبلاغ والتبليغ والفهم والإفهام.

د- ارتباط شعر المتنبي بالواقع

يرتبط شعر المتنبي بواقع التجارب التي عاشها، فصورت قصائده جوانب متنوعة من حياته، وتضمنت إحالات كثيرة على الواقع العلمي واللفوي والثقافي والإنساني والحضاري والاجتماعي، ففي مطلع قصيدة "واحر قلباه"، يكشف السياق عن إحالة المتلقي ، فكريًا وحضاريا، على معرفة كيمائية ومناخية، أثرت مخزون الشاعر العلمي، ثم وظف مخزونه في تشكيل الصور وتوليد الدلالان والمعانى:

واحر قلباه ممن قلبه شبم

ومن بجسمي وحالي عنده سقم

تتجلى، من خلال التراكيب، فرضية علمية كيمئية / نفسية، فلشعريبدأ قصيدته بواو الندبة، وكن المندوب متمظهرًا في حرارة حبّ لسيف الدولة الذي يقبل حرارة الحبّ بلبرودة والجفاء، فنتج من تصادم الحرارة والبرودة فعل ولادة إبداعيّ تجلّى في تسقط ماء الحية الشعريّ الم وحزد وعتب ومدح وفخرًا، في لحظة فنوذية رشحت بوح يمثل المطر المتسقط لحظة اصطدام البخر المنحيّ الحرب بطبقت بردة، فعكس هذا البيت ثقفة الشعريّ ، وكشف، أيضً ، عن قدرته في العبسيّ، وكشف، أيضً ، عن قدرته في توظيف الدلالات العلمية المستمدة من روح العصر وعلومه.

أم قوله:

إذا كان ما تنويه فعالاً مضارعًا مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم(11)

فإنه يحيل المتلقّي على معرفة لغويّة ونحويّة، وظّفها الشاعر في إعطاء لوحة رائعة للرجل القدَّد الذي يكون قوله نفذًا لحظة النطق به، ويصير حدثً مضيّ، لأنّ لم الجزمة إذا سبقت الفعل المضرع قلبت النزمن من الحضر إلى المضي، ونوايا سيف الدولة ورغبته صارت فعلاً مضيّ، من دون حجة إلى أدوات قطع وجزم، لأنّ الحلم يصير حقيقة وقدرًا، إذا ما مرّفي فكر الأمير،

يحيل، أيضً، مطلع قصيدة عيد بأية حل عدت يه عيد على واقع نفسي واجتماعي وسيسي وقيمي ظهر وبين في خلال التوصيف الدقيق لواقع يعيشه الشعر، وكذلك ألمه النفسي في واقع لا يرتبط به عطفي، لأن الأحبة الحقيقيان بعيدون عنه جغرافي، وعلّل ذلك بعرض حقيقة وصول كفور إلى الحكم، ثم انتقل إلى حكمة تؤكّد رأيه في من يغدر بسيده ليتوصل إلى الملك والسيطرة، فلعبد لا يمكن الوثوق به: لأنّ النفس التي تشبع بعد جوع يبقى الشح فعلاً فيه.

يدعو المتنبي، بنه على الفرضيت والمعطيت التي يؤسس عليه الشعر إلى الابتعد من الغدّار العجز عن الوف، للإنسان الحر، وضمّن الأفعال الكلاميّة أفعالاً إنجازيّة تشير إلى العلة التي تسبّبت برتحله عن مصر برغمتيّ أدواته لغة ترسم الواقع الاجتمعيّ بكلّ تفصيله التريخيّة والاجتمعيّة والنفسيّة.

ه- تجليات مبدأ التعاون

تكلم النقد العرب على مبدأ التعون في الشعر العربي، ورأى حزم القرط جني أن نجح تلقي الخطب الشعري مشروط بأن يكون السمع على استعداد نفسيّ: لذلك إذا أحدثت الملفوظات تخييلاً في نفس المتلقي المتميز بمستوى ثقفي وفكريّ مواز مستوى المرسبل لحظة حصول الإرسال والتلقي، وإذا تميز المستوى كان الأثر مغايرًا الأنّ للغة الشعر، في رأي الفرابي،

أثرًا في فكر المتلقي، وهذا الأثر مرهونة قيمتُه ودلالاته بقدرات المتلقي وطاقاته، فعبر عن ذلك بقوله: "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإننا من ساعتنا يُخيّل لنا في ذلك الشيء فإننا من ساعتنا يُخيّل لنا في ذلك الشيء النه مما يُعاف منه فنتجنبه وإن تيقنا أنّه ليس في الحقيقة كما خيّل لنا، فنفعل في الأمر ليس كذلك، كفعلنا لو تيقنا أن الأمر كما تخيله لنا الأقاويل الشعرية. وإن علمنا أن الأمر كما تخيلة لم كان ذلك القول. فإن الأمر كما تخيلة لم كان ذلك القول. فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفك اره تخيلاته.

انطلاقًا من المعطى الدي يمكن استباطه من كلام القرطاجني، يمكن القول إن شعر المتبي جاء تعبيرًا صادقًا عن مقاصده في سياق تخاطبي معين موجّه إلى متلق قادر على فهم القصد إيحاء أو كشفا، وجاء، أيضًا، مؤسسًا على معايير بلاغيّة برغماتيّة، تقضي بأن يكون الكلام وفق مقتضى الحال، فألم في شعره إلى خاصية التعاون بين المرسل والمتلقى في أكثر من موضع:

إنّما تنجح المقائلة في المر

ء إذا صادفت هوى في الفؤاد (13) كلُّ شعرٍ نظيرُ قائلِه فيك وعقلُ المُجيزِ عقلُ المُجازِ (14)

يحررض شعر المتنبى على طرح الأسئلة، وعلى البحث عن أجوبة بنها صاحبها في كليّة نصيّة تمنح الأجزاء وحدة منطقية وحضورا مستقلاً من دون أن تفقيه انتماءه إلى الكلّ، لأنّ نصوصه تتمتع ببنية فنية مشحونة بجماليات لغوية وأدبية وضية، تغرى بالتأويل المؤسس على بعدين؛ بعد لغوى ألسني ، وبعد معرق سياقيّ، وبهذين البعدين تتكشف مجالات الاستعمالات اللغوية وطبيعة سياق الخطاب الشعريّ وقيمة الأفعال الكلاميّة. وخصوصية قوتها الإنجازية، وذلك من خلال قراءة الملفوظات، في حالى الاستقلال والإندماج ، فتعرب الأجساد النصية عن المعانى الحرفية عندما تكون كلاً متكاملاً في لحظات التلقى الأولى، وعن المعانى الضمنية عندما تقبل النصوص إقامة علاقة مكاشفة وتحليل وانفتاح مع متلق يتقن معالجة شروط التبليغ والتواصل.

أوضحت النماذج الشعرية السابقة أنّ أسس النقد البراغماتي يمكن تطبيقها على أبيات مُقتطعة من قصائده، غير أنّ الدراسة العلميّة البراغماتيّة لنص شعريّ كلّه ، يجب أن تتناول الجسد النصيّ كلّه ، فيكون التأسيس لقراءات تتجاوز حال إسقاط مفهوم المصطلح على النصّ العربيّ، والنظر إلى المصطلح على النصّ العربيّ، والنظر إلى المصطلح نظرة تقديس، من إبداء أي رغبة في استباط آليات جديدة من أجل الحصول على إضافات يؤسس عليها، ولذلك سيكون تطبيق البراغماتيّة على

قصيدة أطعن خيلاً للمتنبي مغيرة أدواته مده و متعرف عليه، وسيكون العمل على البنية العلمية المنطقية، وعلى أسس العلم البرهني القئم على فرضيت ومبدئ أولية ومعطيت وأدلة وبراهين واستتجت.

تظهر القراءة الأولية للقصيدة أنه مشحونة بأفكر أولية مقبولة، ويمعطيت تحرض على التحليل والاستبط وصولاً إلى حجج منطقية، قوامه ثوابت وبدهيت فكرية موروثة ومكتسبة، وهذه الأسس أنتجت بنية فنية براغمتية، يمكنه أن تعين الذقد على منح عملية النقد خصائص العلم الريضي البرهاني.

ثَالثًا؛ اللكون البرغماتي في قصيدة "أطاعن خيلاً"

لم كنت الدراسة البرغمتية متأثرة بلدراست الألسنية والفلسفية والمنطقية ، وتتبنّى مقولة أنّ كلّ لفظ في السياق يحيل على معنى آخر في كل قراءة نقدية جديدة ، فإن هذه الدراسة ستتبنى ، قدر الإمكن ، المسلمات الفلسفية والمنطقية رغبة في الوصول إلى المعنى الضمنية التي تمركزت حوله مقاصد المتنبي في هذه القصيدة.

تكشف الدراسة البرغماتية لقصيدة أطعن خيلاً عن وجود علاقة ثبتة بين فكرة رئيسة أراد المتنبي تبليغه، وبين الأفكر الجزئية التي ترتبط بالفكرة

الرئيسة المتضمّنة قصديته الأسدس، علمً أنّ هذه الأفكر المتعضدة في بنية لفويّة فنية أضمرت ثوابت ومتغيرات ومعطيدت، غيته إثبت الفرضية، من خلال البرهن على صحته وسلامة نتئجه.

تظهر دراسة البنية اللغوية /الفنية لهذه القصيدة أنَّه تتميز بنشط فكريّ، جسدته اللغة لحظة خروج جسد المولود النصى إلى الفضاء الخارجي، هذا الفضاء المؤثّر حكمً ، في طبيعة المخلوق، شكلاً ومضمود ، فلتبى المتعظم بذاته تطوّعه ظروف اجتمعية وسيسية واقتصدية تفرض عليه اتخاذ المدح حرفة اعتياش، وهن يبدأ الصراع الضمني بين ذات ترى نفسه فوق الجميع (15)، وأخرى ترى الواقع وتدرك ظروف الحية القسيّة، فكن عقدٌ بينهم يقضى بأن يقبل المتنبى تعظيم الممدوح من دون أن يتخلَّى عن تعظيم نفسه وتمجيد خصاله، فأضمرت هذه القصيدة فكرة رئيسة هي الشعور بالتفرد والتمايز، أشرر إليهم من خلال أفعل القول وم أضمرته من أفعل إنجازية تبوح بعظمة ممدوح يشبه المتنبى المتفوّق على كلّ ممدوح.

يقول البرقوقي شرح ديوان أبي الطيب إنّ هذه القصيدة قيلت في مدح علي ابن أحمد بن عمر الإنطكي، والقصيدة مؤلّفة من واحد وأربعين بيتَ غلب عليها الفخر والحكمة والوجدانيت والمديح،

وكان نصيب الممدوح عشرة أبيات شاركه المتنبي في بعضها ، لأنّ القصيدة أشبه بملحمة تقوم على شخصيات وأحداث ووقائع، بطلها فرد لا يشبه سوى نفسه ، فإذا عظمت حال الممدوح، قارب بعضًا من صفات الشاعر التي أهلته ليستحق المدح.

تقتضي قراءة القصيدة والكشف عن بنيتها ومعانيها ودلالاتها ومقاصدها، أن نتبع خطوات محددة تساعد في معرفة حركيتها الفيزيائية، وفي اندماجها الكيميائي:

1 - الأنساق الفيزيائية وقيمتها الدلالية

يتحرث النص لغويا في بنية ظاهرة تكشف عن الفضاء النفسيّ والفكريّ الذي رعى وحضن ولادة هذه القصيدة التي يبدأها المتنبى بفعل يمهد للكلام على قدر اختاره ليڪون وحيدًا في مواجهة حدثان الدهر ومصائبه، غير أنه لا يأبه لذلك: لكونه متسلحًا بصبر الإيمان الذي قوّى عزيمته وأثبت شجاعته في مواقع كثيرة جعلت الأفات تنطق متعجبة ومتسائلة إن كان الموت قد مات، أو الخوف قد خاف منه، فنأى عنه، والسبب تقولُه قدركُه على اقتحام الأهوال بشجاعة تشي بأن للرجل روحًا ثانية، أو أنّ له مع روحه ثارًا. غير أنّ السر الحقيقيّ كامن في إيمان المتنبي بالقضاء والقدر، فللا فراق بين الجسد والروح إلا في الساعة المُقدّرة، لذلك على المرء أن يسجّل في زمن اتحاد الجسد والروح

أعمالاً عظيمة ممهورة بالقوة والإقدام، فالمجد لا يكون إلا لمن كان مبتكراً وسبّاقًا في استخدام السيف والطعن والفكر، وهذا المرء وحده يترك بعد موته دوى أفعاله العظيمة التي لا يُسمع سواها، ولأنّ المتنبى يتمايز بهذه الخلال فهو يرفض أن يقبل عطية ناقص، كي لا يكون له فضل المشكور على الشاكر ، ولأنَّه يؤمن بأن من ينفق عمره في جمع المال مخافة الفقر فإن ما يفعله هو الفقر بعينه، فهو يترفّع عن مثل هذه الهبات، ويرهن حياته للدفاع عن المظلومين، حيث يُسقي الظالمين كؤوس الموت في معارك لا تُشتهى فيها كؤوس الخمر، والدليل على ذلك أنّ عناصر الطبيعة المُجسِّدة الثبات والقوة والاتساع واللانهاية تشهد أئه القوة والعطاء والأسرار والعظمة واللانهاية، وكذلك تشهد له سعة المفازة التي يتوسطها على ظهر إبل سريعة من دون توقف في فترة زمنية ربيعية ذكرته أمطارُها بجود جد المدوح

فتح الكلام على جدّ المدوح بابًا للانتقال إلى تصوير كرم المدوح ومهابته وشجاعته، وهدو المنتسب إلى جدين كريمين، أصّلا فيه الجود والكرم، فكانت هذه الصفات سببًا في السير إليه، ليقطع الشكّ باليقين بعد أن استعظم الأخبار المنقولة عنه، فوجده أعم نفعًا وأشهر ذكرًا، فلا عجب، إذًا، أن يقصده المتبى: لأنّه صاحب علم وحلم وحجى، وهو

يستحقّ مدح أبي الطيّب، على الرغم من رفضه ومقته السلاطين الدين يتمنّى موتهم، ويكره عطيهم، ويفضّل الموت على أن يدل عطية حقير صغير.

أسست عملية السرد والتوصيف لتقوية حجة الشعر، لأنّ مدحه الأنطكي مختلف، لكون هذا الممدوح شخصية تجسد قيم الشعر، ويلتقي معهيفي الأخلاق والقيم، فرأى فيه ذاته، ومنحه مدح غير منظوم، فجء الشعر إبداع نطق به، وأنطقه نتيجة شعوره الصدق لحظة لقه الممدوح الذي يستحق المنزل لعلية، والذي لم ينيل ما يستحقه من المراتب، لذلك كن للقه أثر كبيرية نفس المتنبي إذ أنسه حدثن الدهر، وأزال عتبه، فغفر جود الممدوح ذنوب أبنه ذاك

تكشف حركية الدلالات الحرفية للمعني الظهرة عن وجود بنية فنية كلية متامية مترابطة متمسكة ، تقوم على أسسس برغمتي يبدأ بمقدمة تختزل الفرضية الأسس اللتي يؤمن بها المتنبي لينتقل منه إلى البرهنة على صدق الفرضية لينتقل منه إلى البرهنة على صدق الفرضية الجسدية التي ساعدته ليصل إلى غايته المدوح ، من دون أن يشير إلى تميزه الفكري الذي نطق بالشعر ونطق الشعر به ، لأنّ تميزه الفكريّ ، في رأيي، حجبه به ، لأنّ تميزه الفكريّ ، أقن به أسلوب الربط في ظلال تراكيب، أتقن به أسلوب الربط

المنطقي بين أجزاء القصيدة، فبرزت قدرته على المحكمة العقلية، وعلى إبراز الحجة والبرهن، وذلك من خلال تقديم معطيت تفسير سبب قدومه إلى الممدوح، وتمهد للإعلان عن النتيجة بلغة تواصلية تضمر أفعالاً كلامية وغيت ومقصد.

بدأت القصيدة بإبراز صورة المتنبى عاتبً ومعاتبً حدثن الدهر أولاً ، ونفسه ، ثنيً ، لأنها انقدت إلى العتب والشكوي، فكن العتب منطلق لحركت تعكس بطولة الشاعر وشجاعته وفصدحته وحكمته وعدزة نفسه ومحكمته العقلية التي قادته إلى على ابن أحمد الأنطكيّ المنتسب إلى جدين كريمين، ليدعم السمع بالرؤية المبشرة ، وتثبت قدعاته، ويخف عدبه وعتبه على الأيم، لأنّه وجد في الممدوح ما يغفر ذنوب أبناء الحياة، ووجد فيه صفت مشتركة بينهم، فالشاعر لم يأخذ حقَّه، وكذلك الممدوح، وهو وحيد يواجه فرسان الدهر، والممدوح هو الفرد الذى ألغى ذنوب أبنء الأيام.

تؤسس حركية النص الفيزيئية لمركزية، قوامه شعور المتنبي بالعظمة والتفرد، وهذه المركزية تشكّل نقطة التقطع بين محوري البنية النصية، ويمثّل المحور العمودي منهم ذات المتنبي، ويمثل المحور الأفقي ذات الممدوح، فنتج من هذا التقطع أربعة مستويت يمكن عنونته ب:



- مستوى الفخر
- مستوى الحكمة
- مستوى الوصف
 - مستوى المدح

تتسلّل أنا المتنبي إلى المستويات جميعها، وشغلت أناه المفردة والجماعيّة / الظاهرة والمضمرة ثلثى بنية القصيدة في بنيتها المندسية التي يمكن توضيحها في هذا الشكل الهندسيّ:



كيمائية الإنسدماج النصسي وتجلياته النطقية

تقوم القصيدة على عناصر لغوية وغير لغويّــة تنصــهر في كليّــة مقصــديّـة، غايتها الأساس إنتاج الخطاب الشعري، وتضمينه أفكار منتج النص ومعتقداته وآراء في لحظة فذوذية خارجة على الزمان والمكان، حيث يمتزج وعي يدرك مظاهر الأشياء، ولا وعي يدرك الغيبي المستتروراء الظواهر والمرئيات، ليتمخض عن هذا اللقاء ولادة جسد نصى، نسيجه لغة تأثرت جينات صياغتها بالمختبر الفكري

لخالقها، الذيبث بعضًا من روحه في كليّة النص.

لم تك ن قصيدة "أطاعن "خيلاً صناعة لغوية من مواد تفتقر إلى الروح، بل كانت انبثاقًا عن ذات تتلقّى وتُبدع في أسلوب مُضلِّل. يوحي للمتلقى أنّ كل بيت مستقل عن الآخر ، ولكنّ القراءة المعمّقة تظهر أنّ الأجزاء مشدودة إلى كل يتحكم في حركية العناصر ودلالاتها، بأسلوب علميّ منطقيّ قائم على وضع الفرضيات وتوظيف المعطيات والوصول إلى نتائج مُقنعة ترضى المتنبى والمخاطب

وظُّف الشاعر، من أجل الوصول إلى أهدافه، معارف لغوية ومعتقدات دينية ومظاهر اجتماعية وطبيعية وجغرافية وأفعالا كلامية تفي بتجسيد حركية العناصر اللغويّة وتفاعلاتها في متحد لغويّ يضمر فرضيات، وينطق بمعطيات، ويوحى بقضايا إنسانية واجتماعية تشغل فكر المرسل

أ- الفرضيات

انبنت قصيدة المدح هذه على فرضية رئيسة هي شعور المتنبى بالتفرد والعظمة، ليقنع نفسه بإنشاء الخطاب، فيعوض بشجاعته عن نقص ذات اليد، ويرضى ذاته بالكلام على أصل المدوح تعويضًا عن عدم التصريح بنسب فرض عليه غربة نفسية واجتماعية، تمظهرت في عتبة نصية

شرّعت أبواب التأويل ، فلتبي بدأ الكلام بفعل مضرع دالٍ على المشركة أطعن ، وأضمر الخطب لوحت فنية ، يوحي تغييبه عن مسرح الرؤية المبشرة بفرضيت تمهد للوصول إلى آخر ، يبدل أب الطيب فعل الطعن ، غير أنّ الصورة الطيب فعل الطعن ، غير أنّ الصورة تكشف عن وجود خيل يمتطيه مبرز واحد هو الدهر ، لتكتمل الصورة الحوارية بين أن أبي الطيب المتألمة من حدثن الدهر ، وأنه المتعلية على الشكوى ، والمستعصمة بنعمة الصبر وم قولي كذا ومعي الصبر.

جسد مطلع القصيدة، في رأيي، مقدمة أولية تقود إلى استنبط فرضيت قبلة البرهان أو النقض، وذلك بالاستند إلى معطيات متنوعة احتجبت وراء ظلال تراكيب البنية النصية المشحونة بالصور والشفرات والرموز والدلالات التي خضعت في تشكله إلى قوانين لغوية ونحوية وبلاغية منحت الجسد النصي وجودًا بالقوة وبالفعل.

لقد انبشق عن الفرضية الأسسس مجموعة من الفرضيت التي تختزل علاقة المتنبي بنفسه، ومن هذه الفرضيت اعتزازه ببطولته وشجعته وحكمته وأصلته وكرم نفسه وفكره المنطقيّ. ولقد برهن عن كل فرضية بمعطيت لغويّة، تتميز أفعاله الكلامية بدقة التعبير عن مقتضى الحال، وتؤسس لمجموعة من الحجج

والبراهين، التي وظفه الشعر للوصول إلى الأهداف والغيت والمقصد، الذاتية والإجتمعية والإنسانية.

ب- المعطيات

بنى المتنبي فرضيته على معطيت ملموسة، نه أسس معرية وديني واجتمعي وبيئي وجغراية، واستطع توظيفه في محولة لإقنع المخطب بالقضي التي أراد إثرته من دون تصريح. وهذه القضي هي:

القضية الأولى: علاقة الشجاع بالقضاء والقدر

يكشف الموروث الدينيّ عن عقيدة تقول إنّ الشجع المؤمن لا يخف الموت، لأنّه يؤمن بقوله تعلى: وإذا جاء أجلهم لا يستقدمون سحة ولا يستأخرون، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ المتنبي يؤمن، أيضًا، بأنّه جاء ليقول كلمته، و لم يتم رساته بعد: لأنّ لكلّ إنسان رسالة يقوم بها، و رسالة الشعر لم تكتمل، وفق رأيه، فكن إيمنه بلقدر مشجعً على خوض المعرك بجرأة جعلت آفت الطعان بقضية الإيمان بلقضاء والقدر، فتجلّى بقضية الإيمان بلقضاء والقدر، فتجلّى العلاقة بين القضية الأولى وأسبابه، والتي يمكن اختصاره على النحو التلي:

المؤمن بالقضاء والقدر → لا يغدر= أطعن

→ يرفض الشكوى = وما قولى كذا ←صبور = معنى الصبر(وبشر الصابرين)

→شجاع= وأشجع منى = دلالة مباشرة → مقدام وطموح= وما ثبتت إلا وفي نفسها أمر

→مغامر=- تمرست بالآفات+ وأقدمت إقدام الآتي

النتيجة = ذر النفس تأخذ وسعها

إذًا، قضية الإيمان بالقضاء والقدر هي قضية مُحقة في وجدان الشاعر، الذي حاول إقتاع المخاطب بتمايزه أولاً ، وبالاقتداء به ، ثانيًا ، لكونهما متشابهين في الكلام وبعد النظر والشجاعة (لساني وعينى والفؤاد وهمتى ...)؛ لأنّ التجاور بين الجسد والروح له زمن مكتوب، ولذلك أخبذ علي عاتقه مسائدة الضعفاء والمظلومين(على لأهل الجور ...) فشهدت له الجبال والبحار والصحراء على شجاعته(وكم من جبال جبت....).

القضية الثانية: حتمية العلاقية بين وجود الشجاعة وبنوغ الجد

إذا كانت غاية المتبيى والمدوح بلوغ قمم المجد، فإنّ الطريق الأساس إليه هو التسلح بالشجاعة و الإيمان بأنّ :

بلوغ المجد مشروط ب

→ التخلي عن اللذات(الخمر والقيان)

ابتكار أساليب في القتال والطعن

(والفتكة البكر)

مقاتلة الملوك بشراسة وقوة يضمر تركيب وتضريب أعناق الملوك دعوة إلى حماية الضعفاء وعدم منازلتهم، وهنا إشارة إلى سمو أخلاقه وعمق إيمانه.

ترك دوى الأفعال العظيمة (وتركك في الدنيا....)

→ الترفع عن قبول هبة الناقص (إذا الفضل لم يرفعك...)

→ نبذ البخل وعدم جمع المال مخافة الفقر... (ومن ينفق الساعات ...)

هذه الشروط، قوامها أفعال تخبر عن عظمة المتنبى القادر على بلوغ المجد من دون أن يخسر كرامته، أو يتقرّب من الملوك والأمراء، لذلك كان تضريب أعناق الملوك واجبًا عليه، وترك هدية الناقص فضل، لأنه يمقت السلاطين ويتمنى فتلهم وتقديم لحومهم للنسور المنتظرة .

القضية الثالثة ؛ صفات ذوى الأصل والفكر الستحقن خطابه الشعري

لما كان واقع المتنبى الاقتصادي يفرض عليه امتهان الشعر ووضع حصاد فكره بين أيدى الملوك والأمراء، فلقد

كن لكلام المتنبي ظهر وبطن، إذا مستثني شعره لسيف الدولة، غير أله في هذه القصيدة صرّح من دون تلميح بلعيير والصفت التي تستحق المديح، وهي:

صفات من يستحق المدح → الانتساب إلى أصل كريم معروف بجوده

(أنّ عامرًا علا لم يمت..)

→ علو المنزلة وفيض العطء

(وإنّ سحب جوده ...)

→ سعة الصدر والعلم والفهم

(فتى لايضم...)

→ غنى مادي ومعنوي يُجسد بالجود

(ولا ينفع الامكن لولا...)

→ نقء الأصل من الأم والأب

(قران تلاقى...)

→ تمايز وتفرد ولو كثر المريدون

(فجآيه...)

→ محبة المحيطين به والتضحية من أجله

(مفدی...)

←ذكر طيّب يغرى بلقائه

(وأستكبر...)

→ النقء والجود

(كأنك برد المه ...)

→ صدحب علم وحلم وجحى

(دعائی)

ولأنّ المدوح يتمتع بهذه الخصال فلقد استحق شعر المتنبي الذي يحجبه عن السلاطين وصغر النفوس، فرأى فيه صفت تمثل صفته، وهذا معلى الشعر يُنطق المتنبي ويتهلل للقئه، من ثمّ حملت المتنبي إلى الغفران، لأنّ عظمة علي بن أحمد الأنطكيّ أزالت عتب المتنبي، لكأن الأيم أتت به عذراً عن ذنوب بنيه: كم قال البرقوقيّ.

حققت الفرضيت والمعطيت المنبشة ضمن قضي رئيسة في القصيدة تواصلاً فكريّ وأخلاقيّ وإنسنيَّ بين المتنبي والمستدلالي البرهاني المنطقيّ ، وقدرته على توظيف الموثرات الثقافيّة والعلميّة والحضرية والفكريّة في التعليل والوصول إلى نتائج تقنع المتلقي فحقّق من خلال القضي التي طرحه مقاصده المبشرة وغير المبشرة.

ج- النواتج القصدية العرفية الدلالية والفنية

تحرّض المقدمة والفرضيت والمعطيت والبراهين على الكشف عن جدلية بين معطمح المتبي إلى تحقيقه وبين واقع يرفض الاستسلام إليه. فكرّس معتقداته وآراء ثوابت إنسانية انبثقت من عملية التفعل بين ذات مبدعة تخرج على المألوف والآني، وبين ما تتلقّه من مؤثرات خارجيّة تخضع في إعدة إنتجه لمخزون ثقافي ومعريقٌ، أنتج

بنية لغوية مشحونة بكفاءات لغوية وغير لغوية، وبمؤهلات إيديولوجية و ثقافية، وبمؤثرات اجتماعية ونفسية وقصدية، فأنبأت هذه العوامل مجتمعة عن وجود حركية تبادل لمواقع وقضايا ورؤى يمكن الاستدلال عليها بقراءة تأويلية لظاهر التراكيب وبواطنها.

يحيل التأمل المعرفي لقصدية المتنبى على وعلى الشاعر ذاته وبيئته ومجتمعه. وعلى طاقاته اللغوية والفنية والجمالية ، وعلى براعته في إنتاج الخطاب وإثرائه بالترميز والتشفير والتصوير والتقليب والتداول، فاستخدم في طرح آرائه، وفي الكلام على شجاعته وتمايز المدوح، أسلوبًا علميًا منطقيًا، غايته إقناع نفسه بالمدح، أولاً، وإقامة مصالحة مع ذاته المتعالية، ثانيًا، فلجأ إلى وضع الفرضية، وسعى إلى البرهنة على صحتها من خلال معطيات بنّها في حركية السياق وفي أشكال اندماجه واتساقه، قظهر فكره المنطقيّ العلميّ البرهانيّ الحجاجي، هذا الفكر الذي يمكن إبرازه من خلال الكلام على بعض المعطيات والقضايا، والتي توجزها في الكشف عن:

أ- الفكر المنطقي الحجاجي

- يحاول المتنبي إن يقنع المتلقي بشجاعته وشهامته فيقدم أدلة وبراهين ، ويحاول في الوقت عينه أن يبرر لنفسه قبول مدح الإنطاكيّ، فهو من أصل كريم ومتمايز بأخلاق كريمة.

- ليست غايته السلطة أو المال، فهو يربط بلوغ المجد بقتل الملوك، وقريه من الممدوح جنيه لقاء السلاطين الذين يمقتهم ويتمنى أن تُلقى لحومهم إلى لنسور المنتظرة.

- لا يقبل المتنبي عطية ناقص، ولذلك لم يكتف بها سمعه عن كرم المدوح، بل أسرع ليتأكد من ذلك بالرؤية والفعل " فلما التقينا أصغر الخبر الخبر الخبر فبرزت ثقافته الدينية الإسلامية والمسيحية، ف "توما" لم يكن يقتنع حتى يرى، وعلي بن أبي طالب (عليه السلام) يقول " الفرق بين الحق والباطل أربعة أصابع، فالباطل أن تقول سمعت والحق أن تقول رأيت"، فلا حقيقة من دون إعمال النظر.

ب القدرة على تفعيل مخيلة المتلقى

تؤكد الدراسات القديمة والحديثة أنّ للشعر تأثيراً بارزاً في عاطفة وأفكار المتلقين، وهذا التأثير تصوغ عوامله ملفوظات ثابتة تقريرية، وملفوظات إنجازية (16) تغري بدراسة الأفكار والمعاني والإشارات من خلال سياقاتها بغية الفهم والتأويل، هذه السياقات التي تمنح النص حياة تحرض على السعي إلى تحقيق التواصل الفعال بين الشاعر والقارئ، وربما كان المتنبي أكثر الشعراء قدرة على إنتاج النص الشعري المتمايز تركيبًا ودلالة وتأويلاً وتأثيراً في نفس المتلقي.

استطاع المتنبي أن يرسم صورة للبطل المحميّ الذي أنطق جغرافية المكان لتشهد

له (وكم من جبل جبت تشهد أنني البحر) بعد أن الجبل وبحر شهد أنني البحر) بعد أن انتصر للمظلومين فستطع بطقته اللغوية أن يقدح كمون التخييل عند المتلقي، فينتقل معه إلى سحت القتل ويتواصل معه، ويراه يسقي الظلين كؤوس الموت بعد أن ملاً قلوبهم ذعرًا قتل شهوة الخمر ولذته فنقل المتلقي إلى حيث هو في الزمن والمكن: النزمن الذي كنت فيه أدوات القتل (الخيل + الرمح) ووسئل النقل (الجيل + الرمح) ووسئل النقل (وعمة أسيدًا ذوي أصلة - ظلين ومظلومين)، أم المكن فلقد تعددت ومظلومين)، أم المكن فلقد تعددت أنسية بين حضرة وبداوة.

ج- تداول وتقليب المعاني المفهوميّة الضمنيّة

ترسم حركيّة النص الفيزيئية مسرًا دائريَّ تتعلق معني أجزائه وتترابط لتشكّل المعنى الكليّ العم، الذي يضمر مقصد الشعر وغيته ونظرته إلى ذاته وإلى المجتمع والسلطت، غير أنّ هذه الحركة الفيزيئية المتكملة في نقطة انطلاق، سمثها السخط والشكوى، تتهي في نقطة، تختزل الرضى والمسمحة، فتركت في سيق مسراتها أفعالاً كلامية ودلالات نفعيّة، تحرّكت على مسرين

سيطر على المسر الأول وجود الشعر المُكتَّف، أما المسار الثني فلقد تقسمه

الشعر مع الممدوح وشخصيت، إشر إليه بلضمير من دون إفصح، إذا استثني جدي الممدوح، فأنتجت الحركة أجزاء تقبلت، وأضمرت عددًا من النقط المتقبلة مفهوميّ ودلاليَّ، ومنه:

1- أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيدًا وما قولي كذا ومعي الصبر أزالت بك الأيام عتبي كأنما بنوها لها عُذر

يشكل هذان البيت ن فضه المسر النفسي الدائري، حيث بدأ الكمون العصف السكوني يفجّر أحسيس المتنبي عبّ، وإفصح ، وتفردًا ،وغربة ، و صراعً بين ذاتي الشعر ، فكن القرار في طبيعة خط المسر لذات واعيّة مؤمنة ، تدرك عظمة صحبه ، هذه الذات التي سكن غضبه بعد أن أفصحت عن طقته الفكرية والانسنية والثقيفية والأدبيّة والقيميّة ، وعبّرت عن مشعره ، وفسترت موقفه من المجتمع والسيسة ، ليكون الفضل في رأيه ، معنوي ، وليس مديّ.

2- وتضريب أعناق الملوك لك الهوات السود والعسكر المجر وجنبني قرب السلاطين مقتها وما يقتضى من جماجمها النسر

تظهر لغة هذين البيتين ثوابت المتنبي في حالتي الفخر والمدح ، غير أنّ الدلالات أشارت في حال الفخر إلى القتل والانتقام، أما في البيت المقابل فلقد حملت الدلالات طابعًا نفسيًا ، يصرخ بالمقت والكراهية، وجانبًا انتقاميًا ، ولم يعد قتل هؤلاء من شروط بلوغ المجد ، وإنما نتيجة حلم المدوح وعلمه ، فاكتفى بالتلميح من دون تصريح.

3- إذا الفضل لم يرفعك عن شكر ناقص على هبة فالفضل في من له الشكر وإنبي رأيت الضر أحسن منظرًا وأهون من مرأى صغير به كبرً

لم يتبدل موقف المتنبي من صغار النفوس سواء أكان في حال تعظيم لنفسه أم للممدوح.

4- ومن ينفق الساعات في جمع ماله مخافة فقر فالذي فعل الفقر ولا ينفع الامكان لولا سخاؤه وهل نافع لولا الأكف القنا السمر

تؤكد دلالات هذين البيتين موقف المتنبي من البخل والكرم، فهو إذ يقمع الذات المصللة في مستوى الفخر، يعوض بتعظيم كرم الممدوح.

يبين استنطاق هذه الأجزاء المنتقاة من الكل المام، قدرتها على الاستقلال من دون أن تخسر دورها في تشكيل الحراك

الفيزيائي، شأن أي جسد، لأنّ لكلّ عضو من أعضائه دورًا مستقلاً ودورًا مُكمّ لاً. ولـذلك يمكن القول إنّ هذه الأجزاء المتقابلة تبدو أنّها المحرض الأساس على إنتاج هذا الخطاب، ويمكن أن تُختزل دلالاتها ب:

- شعور المتنبى بظلم الحياة له
- الحقد على الملوك والسلاطين
- احتقاره أصحاب النفوس الصغيرة
 - احتقاره البخلاء

يُستنبط من هذه المحرضات السلبية نواتج إيجابيّة تشكل قناعات المتنبي، وهذه القضايا هي:

- رغبة المتنبي في الحصول على سلام نفسي ظهر ما بين المطلع والخاتمة
- رغبة المتنبي في إزالة الظلم عن المظلومين وهذا ما صرّح عنه بقوله:

عليّ لأهل الجور كل طمرة

عليها غلام ملء حيزومه غمر

- رغبته في لقاء المدوح لأنه ينتسب إلى أصل كريم وهذا ما ذكره صراحة في قوله:

وغيئ طننا تحته أنّ عامرًا علا لم يمت أو في السحاب له قبر قرانٌ تلاقى الصلت فيه وعامرٌ كما يتلاقى الهندوانيّ والنصر

يشير تركير في على أصل علي بن أحمد إلى عشق المتنبي إلى أصل لا يفصح عنه، فكن هو الفرد في مواجهة حدثن الدهر وتسلط الملوك والسلاطين ونصرة المظلومين، وهو الشعر المسكون في الشعر والمؤمن بلقضء والقدر، والعلم بفنون الحرب، والملتزم مبدئ الكرامة والإبء، وهو ،أيض، الفضل المترفع العقلاني المنطقي، أم الممدوح فله الفضء الاجتمعي والعئلي وهو الكريم من المحب ليس هو صنعه، وهذا يقود إلى مركزية القصدية في شعر المتنبي.

إنّ الفكرة القصدية المركزية التي بنيت عليها القصيدة هي إبراز الأن بوصفه البطل الملحميّ المتميزية واقع فيه أنسس متميزون، لأن شرط التميز لا يكون على أنس عديين بل على أبطل متميزين، ولذلك برزت أن الشعرين المشامة في واقع اجتمعي فيه علي بن أحمد المنتسب إلى أصول كريمة، وذلك من خلال اللغة الشعرية وبروز الضمير العدد إلى الشعر في موازاة بروز المدوح صراحة وإضمرًا، ولقد برزت الأن على النحو التلي:

_ 'الأن' التي أفصح عنه من دون تمويه (أطعن و قولي معي مني مني سلامتي و تمرست و تركته و أقدمت لي مهجتي و لي علي جبت أنني أنني و يدي وم زلت قدني و يسديرني وأستكبر دعني قلت وجنبني وإني وأبت السانى وعينى وهمتى وأود و

أن _ وحدي _ _قلت_ لشعري وإني _ عتبى).35 مرة

- 'الأن' المضمرة في الحوار الضمني المتي خطبه حكمة: (در النفس و لا تحسين المجد - لك الهبوات - وتركك - يرفعك) 5 مرات.

- 'الأن' المغرية التي يطوّعها الشاعر حكمة بأسلوب الشارط' ومن ينفق... فعل) 2.

والدليل على ذلك م قدّمه المتبي لهذه الأنا من تفسيرات وأسبب تدفع به إلى ترويضه وترك السعي وراء المل متخذًا من كلام الأمام علي كرم الله وجهه حجة منطقيّة: والناس في خوفهم من الموت في موتا.

أي جمع المال(-) الخوف من الفقر(-) حصول ما يخف منه(+) وللموجب هند دلالة ملتبسة، فهي لا تحمل قيمة الحدث الايجبيّ، بل قيمته السالبة، لأن حدث الفقر غير مستحب.

_ الأن الجمعية للتعظيم (مكنن _ بن _ كأنن _ معن _ وصلنه _ وصلنه _ وصلنه _ فنن _ التقين _ طعن _ فجئدك)10

لقد تكرر ضمير الأن تصريحً وتلميحً (52) مرة، أم الممدوح فلقد ذكر اسمه، وحدّد انتموه، ثمّ خطبه بصيغة ضمير المخطب والغدّب في الألفظ التلية: (ابن ابته البقى _ على بن أحمد _

يجود جُوده ـ جُوده ـ فتي ـ قلبه ـ سخاؤه ـ - به - حول - هو - نحوه - له - لقائه - إليك -حتَّناك _ دونك _ أحوالك _ كأنك _ كنتُ _ إليك_ خلائقك_منك_ فيك_ نحوك_ تلت ـ أنك - مانلت ـ بك ـ أنت) 30

وخاطبه بنا الحماعة في (التقينا)

يؤكد استخدام الضمائر أنّ المتنبى يرى في نفسه بطلاً ملحميًا، خصمه الدهر والملوك والسلاطين ، فكانت قبلته إلى ممدوح بعينه، سمع عنه الكثير، ولمّا التقيا، وجد فيه ما يخفف من ثورته وغضبه من دون أن يساويه بنفسه، فكانت أنا الشاعر هي المحرّض الأساس في إنتاج هذا النص الشعريّ.

إنّ الإحاطة بكلّ جوانب الخطاب ودلالاته البرغماتية يحتاج إلى عدد من الدراسات، ولكن يمكن القول إنّ هذه القصيدة حققت خصائص النقد البرغماتي إذ أوجدت تواصلا روحيًا ومعرفيًا بين المتنبى وبين المتلقين، وأضمرت بعض مقاصده وغاياته وكشفت عن جانب من ثقافته وانتماءاته الفكريّة والدينيّة ، فتبلورت إنسانيته في أكثر من نقطة على مسار الحركات الفيزيائية وفي نواتج التحولات الكيمائية بين عناصر اللفة وفي البنية الحجاجية المنطقية، فجسدت قصيدة" أطاعن خيلاً" نمطًا برهانيًا / برغماتيًا، قوامه الترابط الموضوعي المنطقيّ بين الفكر المبدع والمُنتَج اللغويّ.

وتجلَّت فاعلية أنماط الإبدال التداوليّ في عملية التواصل وإنتاج الدلالة، حوارًا خفيًا بين ظاهر وباطن، حاضر وغائب، وبين عدد لا حصر له من قيم معرفيّة وإنسانيّة آمن بها المتنبى وأحياها في نبض الحروف و ظلال الرؤيا.

رابعاً: بيان البحث

إنّ النص البرغماتي يحتاج في قراءته إلى نقد برغماتي لا يهمل أصل الوضع اللغويّ وقوانين التشكل والتعالق النصيّة، وهو قادر، في الوقت عينه ، على أن يتجاوز شكل الملفوظات إلى البحث عن السياقات وعن مقاصد المخاطب المحتجبة في ظلال تراكيب تتمايز بخصوصية تشكيل، قوامه ألفاظ معجمية وقوانين لغوية ونحوية وبلاغية، شكّلت الأدوات العلميّة في يد الناقد البرغماتي.

النقب علم، له أصوله ومجاييره وقوانينه العلميَّة المنطقيَّة، والناقد يجب أن يكون عالمًا باللغة، وبقوانين تشكيل بنية الجسد النصيّ الذي يفكّكه ويعيد بناءه من جدید، فهو، إذًا، أشبه بجراح بعید الحياة إلى أجساد نصوص تنبض بالإغراء، فالجرّاح الذي يجهل قوانين تشكيل الجسد بيولوجيّا يجهل البنية التكوينية، فيقوده الجهل إلى اقتطاع عضو بدلاً من عضو آخر، وكذلك الناقد الجاهل علم النص البيولوجي، فهو ناقد فاشلٌ لا يهكنه إعادة تركيب أفكار النص التي بعثره، ويسيء إلى الجسد الكليّ وأهدافه، وربم كنت أدوات النقد المتمسك، ويقتل فيه نبض الإبداع، ويشوّه البرغمتيّ قدرة على الكشف عن جمليته: لأنّ علميّة النقد تشترط تمثلاً الشحنت الدلاليّة والترميزيّة، وعن وتوازيّ بين معرف المبدع خلق النص، المقصد والغيت للنصوص الشعريّة، والقرئ النقد.

بنيت الدراسة على تحليل البنية الجينيّة اللغويّة للقصيدة التي أظهرت أنّ شعر المتنبي يتميز ببث إشرات، له بعد دلانيّ وبعد برغمتيّ، وهذا ميحمل على الاعتقد أنّ شعره بحجة إلى أدوات ذقد قدر على منح النص، مع كلّ قراءة إبداعيّة، دلالات جديدة تتجوز الثوابت بقدر م ترتبط به من حيث العتبت النصية وأبواب عبوره وفرضيته ومعطيته

وأهدافه، وربم كنت أدوات النقد البرغم تي قدرة على الكشف عن البرغم تي قدرة على الكشف عن الشيخات الدلالية والترميزية، وعدر المقصد والغيت للنصوص الشعرية، قديمه وحديثه، فيكون استنطق النصوص وفق ما تقتضية إجراءات لغوية منطقية، قوامه خصئص العلم البرهني الحججي، والتي تقود إلى نتئج سليمة، فيتحرر النقد العربي من صنمية التقديس، ومن سلبيت التبعية، وتكون له أدوات تتوافق وطبيعة النص العربي، وخصئصه البنيوية والأسلوبية والسيمئية.

الهوامش

- (1) تظهر الدراسات النقدية القديمة والحديثة، العربيّة وغير العربيّة، أنّ اللغة هي المنطلق الأساس في تأسسي النظريت النقدية البلاغية منها وغير البلاغيّة. وتشير الدراسات اللسائيّة إلى حتمية العلاقة بين اللغة والأفكار ، بوصف اللغة الترجمان الحقيقي للأفكار وحاملة الماني والإشارات، وبها يتم الإفصاح عن مكنومات النفس البشرية وعن المقاصد والغايات وفق متفرضه شروط إنتج النص ، ولذلك يرى أوستين Austin أنّ وظيفة اللغة لا تقتصر على نقل وإيصال المعلومات وإرساله ، أو التعبير عمّ يجول في أذهاند من أفكر ومشاعر وإظهاره ؛ وإنما يجب أن تضطلع اللغة بتحويل ما يبدر عنها من أقوال، في إطار ظروف سياقية معينة إلى أفعال ذات سمات اجتماعية
- (2) اغتنت المكتبت العربية بدراست نقدية براغم تية منه، التداولية عند العرب، للدكتور مسعود صحراوي ، والوظئف التداولية في اللغة العربية للدكتور أحمد المتوكل،.
 - (3) اشتقت لفظة pragmatique من الأصل اليوذنيّ pragma وتعنى العمل ا والتطبيق.
- (4) استخدمت لفظة براغماتية في النصوص العربيّة مترجمة إلى التخطبيّة التداولية النفعية الدرائعية، غير أنّ هذه المصطلحات لا تفيد الترادف في اللغة العربيّة، ولذلك يفضّل



استخدام مصطلح البرغماتية.

- (5) البرغماتية هي دراسة اللغة في أثناء ممارستها إحدى وظائفها الإنجازية أي الحوارية والتواصلية . وهي في دراسة اللغة في أثناء ممارستها إحدى وظائفها الإنجازية أي الحوارية والتواصلية . وهي في رأي الباحثين جزءٌ من السيميئيات و تحققها مشروط عند "غرين" 1989 " Verschueren " 1987 في فهم اللغة الطبيعية ولدى "فارسشيرن 1987 " 1990 في أن يمعن الفكر أكثر في استعمالات اللغة من كل جوانبها . ويرى "رودوف كارناب" أن التداولية هي قاعدة اللسانيات . أما " فرانسواز ريكانتي " فيرى أنها فرع من دراسة استعمال اللغة في الخطاب ويذ كل من "ديلر" و ريكنتي " أنّ البرغماتية تهتم بدراسة اللغة في الخطاب وتنظر في السمان الخاصة به لتأكيد طابعه التخاطبي.
- (6) تدين الدراسة البرغماتيّة ، في رأيي، إلى معظم الفلاسفة والألسنين الذين اشتغلوا على البنيات النصيّة أمثال Austin أوستن (1962)، Grice (1962)، أوستن (1975)، Austin جرايس (1975)، Bearle سيرل (1975)، Lakoff ليكوف (1973)، لودي بوجراند لودي المواتد ليكوف (1983)، ودي بوجراند المصطلح المواتد المعانيات في مقالته "كيف نجعل أفكارنا واضحة.
- (7) تقدم بعض الدراسات العربية قراءة معمقة في التراث تظهر من خلالها أنّ البرغماتية استخدمت في الدراسات الأصوليّة، وترى بعض هذه الدراسات أنّ ابن طباطبا العلويّ والرازي والآمدي اشتغلوا على البرغماتيّة، وهذا ما ينعته بعض القراء بالاسقاط علماً أنني أميل إلى أنّ مفهوم البرغماتية له أسس في الدراسات النقديّة العربيّة ، فكن المسمى من دون اسمه، والمسمى في رأيي أسبق وأكثر أصالة من الاسم.
 - (8) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص55
- (9) _ عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب اللبنانيّ ، بيروت، لبنان، 1980، ج1− 2، ص14.
 - (10) _ابن طباطبا العلويّ، عيار الشعر، ص121.
 - (11) قصيدة على قدر أهل العزم- اليت 13
 - (12) الفارابي، إحصاء العلوم، ص81
 - (13) _ شرح الديوان، مرجع سابق، ص 131.
 - (14) الديوان، ص 293.
- الشعر مطابق لارضه، فإذا كان الشاعر ذا قريحة كان شعره وفق قيمة قريحته، ولذلك شبّه عقل المدوح بعقل من يأخذ جائزته(الشعر محك المادح والممدوح)

- (15) يرى المتنبي نفسه فوق الجميع وهذا م صرّح به قائلاً:
- أي مكن أرتقي أي عدو أتق _ وكل م خلق الله ولم يخلق _ محتقر في همتي كشعرة في مفرقي _ أن في أمة تداركه الله غريب كصالح في ثمود
- (16) الملفوظات الثابتة لتقريرية CONSTATIFS والتي تمثل حالات أشياء وهلي قابلة لأنّ تكون حقيقية أو خاطئة
- الملفوظات الانجازية PERFORNATIFS وترتبط بشرط تحقيقها التي يحملها حال النطق بها وبمساعدة بعض الشروط الظرفية

د. نادية هناوي

جامعة المستنصرية/ العراق

الاصطلاحات وحواضن إنتاجها

إن قصدية ابتداع اصطلاح نقدي عربي أصيل والترويج له وتسويقه في نطاق الدرس النقدي عموماً والأكاديمي تحديداً يستدعي فاعلية تخصصية تتيح لصانع المصطلح التحرر الزماني والمكاني من تبعات الانخراط في وعي معين وتمكنه أيضاً من تحديد مساره منضوياً انضواءً صميمياً في خضم توجه نظري بعينه. وهذا ما يضمن تأسيس المصطلح بمبدئية محددة وواضحة. والمصطلح قبل كل شيء فكرة، ولأنه فكرة فلا بدعند بذره من تهيئة أرضية ملائمة لغرسه وذلك يتحقق من خلال وجود حاضنة مرجعية تديم الغرس موفرة له الأجواء الصالحة التي تساعد على إنمائه حائلة دون نفاذه أو فقدان صلاحيته.

عربياً هيات الحاضنة الفكرية مرجعيات أسهمت في ابتداع مصطلحات كثيرة، فعلى مستوى الحاضنة العقائدية أنتج النقد الأدبي العربي كمًا غير قليل من المصطلحات النقدية من قبيل الفكر الإصلاحي والأدب الإسلامي والحلولية والوحيانية.

كذلك صار لدينا كم لا يستهان به من مصطلحات مؤدلجة مثل التبريرية والتنويرية والتواطؤية والعلمانية والتوتاليتارية ومصطلحات متعلقة بالفلسفة مثل العقل والسلطة والمعرفة والإرادة

والجنسانية وغيرها. ولا غرو أن تأثير النقد القديم قد جعل الناقد العربي يبتدع مصطلحات مثل التعضي والواقعية المفرطة والفحولة والشاعرية.

ولا بد في ابتداع المصطلحات من استلهام معرفي يعكن من آداء الوظائفية المطلوبة التي بها يتعزز البعد النظري وتتمكن الدات من الشروع المنهجي متحصنة في مهارستها النقدية من الاختلال المرجعي والتزحزح المعرفي وحذرة أيضاً من التماهي أو التصادي.

بعبرة أدق نقول إن أداء الفعلية الاصطلاحية في شكل معطى أكديمي أو مقصد نقدي يتطلب من النقد امتلاك القدرة على تحويل الوعي النظري من مجرد تريخ أفكر ومنجزات ومفهيم وطروحت إلى معطيت تسم بالقبلية على التطبيق والتوظيف وبلا قصور أو التبس.

ومن مهيئت الصنعة الاصطلاحية التخصص في ميدان إبداعي بعينه، كأن يكون في الشعر أو السرد أو الجمال. وهذه التخصصية هي التي تجعلن بإزاء قضية بعينه كأن تكون قضية التجنيس أو الموية أو الصيغة الأسلوبية ويم يسعد على ابتداع مصطلحت نجزة وأصيلة سواء أكنت لم صلة بم يفد إلين من تنظيرات الآخر أم لم تكن لم صلة البتة.

وبالتأصيل المرجعي يتحقق للدقد الاستيعاب المنطقي لحدود الاصطلاح، ويمنحه ذخيرة ذات شكل دوغماطي وبعد بيداغوجي، يجعل مجموع النقد متفقين ومجمعين على صحة التسمية وفعلية المحتوى. ولعل من مهيئات ولادة المصطلح التمشي مع متفيرات العالم والوجود والكينونة، بم يمنح النقد روح منفتحة تتف علل بشكل بناء مع منظومة المصطلحات التي له صلة قريبة أو بعيدة بلصطلح الذي يراد إنتجه، حتى تغدو صنعته متسوقة مع تلك المنظومة انجذابً واقتراق.

وم من ولادة لمصطلح بعينه إذا لم تكن هنك حجة لصنعته تفرضه متغيرات التعطي المنهجي أو متطلبت المرحلة التريخية ويم يسهم في بلورة المصطلح وصيغة ديباجته كي يظهر قئمً بنفسه جهزًا للعمل به وتطبيق آليته، ومكن لمصطلحت مثل قصيدة النثر أو رواية الرؤي أو رواية م بعد التغيير أو شعرية التفصيل أو قصيدة الشعر أن تبزغ في نقدن العربي المعصر لولا متغيرات أسهمت في صنعته اجتراحً وابتداعً.

ومن أمثلة ذلك أيضً المصطلحت المنتجة في مرحلة مصبعد الكولونيائية كالتعدد والواحدية أو الاوالية والاندمج والستمكين والسنات والآخر والمركز والهمش والاستشراق والهيمنة والتبع والنسوية والأبوية والبطريريكية والجنسانية وغيرها من المصطلحات التي تمتاز صناعتها بالانفتاح والتداخل تقربًا واختلافً متمسة مع مختلف حقول المعرفة.

ولعل الذي يؤهل الذقد العربي لأن يصنع جهزه الاصطلاحي الخصص به مستضيد بلاصطلاحية الغربية هو تمتعه بنزعة التفكير المنضبط والمؤسس على قعدة فلسفية ذات مفهيم وطروحت وأدبيت غير عئمة ولا اتسعية، ومبتدعة بثقة وقصدية.. لكن الذي ينبغي الحذر منه هو الخلط بين المصطلحت بلا تحديدات ولا سيقت، لأن ذلك هو الذي يؤدي إلى استفراغ حمولتي المفهوم والمصطلح مع.

ولا مناص لنا في ابتداع المصطلحات من الوقوف البين والمحتاط بإزاء ميكانيزمية ولادة الفكرة وانبثاقها كمفهوم. ففي أحيان كثيرة تؤدي التبعية النقدية للمنظومة الاصطلاحية الغربية أو الانسياق وراء مدرسة نقدية معينة إلى تدوير الاصطلاح.

ولكي يتوخى الناقد الوقوع في شرك الخلط النظري والانشقاق المرجعي ومطب الهجانة الفكرية والبدعة في التجريب وواهمية المغامرة: فإن عليه أن يتحرى الدقة في التعاطي مع المقولات والمفاهيم والتوصيفات غير وجل ولا هيّاب، حصيفاً في البلورة تنقيبًا وبحثًا، مخلصًا للحقيقة والأمانة، حذرًا من الالتباس والتشكيك.

وصحيح أن وجود قاعدة فكرية وأرضية نظرية هو الذي يجعل المفاهيم قابلة لأن تغدو مصطلحات بإطار تأصيلي، لكن قبل ذاك علينا أن نتيقن من جدة الصناعة ونعلم يقينا أنها لم تدشن أو تبتكر بعد. وعند ذاك سنتحقق صلاحية المداومة على المصطلح كي يغدو قالبًا جاهزًا لأن تصب فيه ظاهرة أو مجموعة ظواهر وتوجه وجهة تتغلف بهظهرية ذلك المصطلح ومضمونيته وقد اصطبغ بالسمات الأدبية والجمالية المعلومة والمحددة.

وكان لاستقدام مصطلح التناص من النقد الغربي الثر مهم حفّز الناقد العربي على التحوير والتصنيع باتجاه مصطلحات جديدة انطلقت من الحاضنة النظرية

نفسها، لكنها اتسمت بسمة عربية خالصة معالجة ظواهر أدبية ذات خصوصية إبداعية عربية، وهكذا ظهرت مصطلحات التلاص، والتعالق والتداخل النصي والقرآنية والتعنين والمتعالى النصى.

صحيح أن من مهيئات أي مصطلح ضرورة أن يصوغه المشرع النقدي بحدر علمي ومراقبة يتحصن بها من انتهاك المقدس والعرفي أو المساس بالعقائدي والأخلاقي والسياسي: غير أن هده المحدورات نفسها ينبغي ألا تهدد المصطلح ولا تقلق منطقته أو تقتله.

وتبدو عملية إنتاج المصطلحات من دون دراية بالمهيئات خطيرة، لأنها تجعل الصناعة الاصطلاحية عائمة ومتزعزعة وهذا ما يقوص إمكانات الشروع ويربك التوظيف.

ومن أمثلة التزعزع الوظيفي في تطبيق المصطلح ما وقع فيه الناقد محمد برادة وهو يبتدع مصطلح (الرواية الكونية) الذي عرفه كالآتي شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية ويطوعها لمختلف الرؤيات والأفكار لتكون الرواية قريسة من الحياة متفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها."

ولا مناص أن في هندا التوصيف للمصطلح عائمية تترتب عليها إشكالية، الأمر الني جعل الناقد السوري نبيل سليمان يختلف معه، متسائلاً هل المصطلح

كونية الرواية أم الرواية الكونية؟ والسبب أن الأول يطرحها أفق والآخر يراها حلقة مفرغة ومن ثم تحفظ على الاصطلاح ق ئلاً: "م أخشه أن نظل ندور في حلقة مفرغة بصدد كونية الرواية العربية فحين تتوافر للرواية مقومت الكونية(...) يبدأ الدوران في الحلقة المفرغة."

ومثل الرواية الكونية ما يصادفنا من تسميت كرواية م بعد انحداثة والبنء النسوية والشعر النسوي والنقد النسوي وغيرها كثيرمما نعتقاد أنها مفاهيم وليست مصطلحات. ولن ترقى هذه المفهيم إلى درجـة الاصـطلاح: إلا بعـد أن تتوطـد المهيئت التي بفقدانها تتقلقل ثقة النقد

بالتسمية وتزعزع لديهم الصورة فيعتقدون أن استعماله وتداوله سيجعلهم يفدرون التخصصية والمحدودية.

ولا خلاف أن إقامة ورشة أو تشكيل لجنبة بإزاء اجتراح اصطلاحي معين سيحشد الجهود بتجه صناعة مصطلحية فيه شروع منهجي وتعطي وظيفي قدر على الصمود زمانياً ومكانياً بلا تزييف ولا مروق ولا عبثية وبموثوقية لا تهافت فيها. الميت سردي والأدب الكولونيالي والرواية ومتى كن المصطلح منبثقً عن وعي ومقصدية ومتسم بنزعة التحديد والتخصصية تحقق له التوطيد والنضيج والتوغيل وصر متمكنًا من الرسوخ والاستمرار.



أزمة مصطلح (الشعرية) في الكتابة العربية

د. نزار بريك هنيدي

مما لا شك فيه أن الكتابات العربية المعاصرة، التي تتخذ من الأدب والنقد والتنظير الأدبي والفني مجالاً لموضوعاتها وأبحاثها، تعاني من مجموعة من المشاكل والأزمات، التي تحد من قدرتها على التعبير بدقة عن محتواها، وتعبق فرص التفاعل فيما بينها، وتقلل من دقتها في نقل الأفكار والنظريات الغربية وترجمتها الى لغتنا العربية. وتبرز في مقدمة هذه المشاكل والأزمات أزمة المصطلح.

وفي الحقيقة، فإن هذه الازمة ليست حديثة العهد، بل هي أزمة قديمة عانت منها الكتابة العربية التراثية، كما عانى ويعاني منها كثير من الثقافات القديمة والحديثة. وسنقدم فيما يلي مثالاً يتعلق بمصطلح يُعَدُّ أساساً للدراسات والأبحاث التي تعنى بالأدب والنقد الأدبي، وهو مصطلح (الشعرية)، لنقف على مدلولاته المتنوعة، وتحولاته المتعددة، بدءاً من أصله اللغوي، وصولاً إلى تجلياته في الخطاب الأدبي والنقدي الحديث.

وما دمنا في هذا المجال نستعمل كلمة (مصطلح)، فالربس لنا من تأكيد أن المصطلع يجب أن يعني (وضع تسمية واحدة فقط، لمفهوم واحد فقط في مجال علمي واحد فقط)⁽¹⁾. وإن أهم آفتين يعاني منهما المصطلح بشكل عام، هما المترادف والاشتراك. فالترادف يعني امتلاك المفهوم الواحد لفظين أو أكثر للتمبير عنه، (وهو

آشة صوتية شكلية تضرب المسطلح في جانبه الخارجي الظاهر "التسمية".)(2). أما (الاشتراك) فهو حدث لساني مضاد للترادف، فهو يمني (امتلاك اللفظ الواحد معنيين أو أكثر.. فالاشتراك من زاوية علم المسطلح آشة تضرب المنى والمحتوى، أي تضرب المصطلح في جانبه الداخلي الباطن" المفهوم /التصور" إذ إن القانون المسطلحي

صارمٌ جداً صرامة القوانين الرياضية "تسمية واحدة فقط+ مفهوم واحد فقط = مصطلح) (3). وسنلاحظ أن مصطلح الشعرية يعني من الآفتين مع.

فإذا بحث عن الأصل اللفوي للمصطلح في اللفة العربية، سنجد ابن منظور يقول في (لسان العرب): (إن شَعَرَ بمعنى عَلِمَ...وشعر لكذا إذا فطن له... وتقول للرجل: استشعر خشية الله أي اجعله شعار قلبك. واستشعر فلان الخوف إذا أضمره... ويقال: أشعره الحبّ مرضاً. والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم... وسمي شاعراً لفطانته).

أم الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيقول في معجمه (العين): (وأشعر قلبي هماً، أي ألبسه بالهم حتى جعله شعاراً للقلب، وشعرت بكذا أشعر شعراً، لا يريدونه من الشعر المبيت، إنما معناه: فطنت له، وعلمت به. ومنهم من يقول: شعرته أي عقلته وفهمته. والشعر: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها، وسمي شعراً لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من المعاني). ويضيف الزييدي على ما سبق، في معجمه الذي يعد أكبر المعاجم العربية: (الشعر بالكسر. هو كالعلم وزناً

ومعنى، وقيل هو العلم بدقائق الأمور، وقيل هو الإدراك بالحواس، وبالأخير فُسر قوله تعالى "وأنتم لا تشعرون".. ثم غلب على منظوم القول: لشرفه بالوزن والقافية.. وعلّل صاحب المفردات غلبته على المنظوم بكونه مشتملاً على دقائق العرب وخفايا أسرارها ولطائفها)

فالأصل اللغوي إذن يتضمن العلم والمعرفة والفطنة، والإدراك بالحواس، والقدرة على الغوص إلى المعني الخفية، والعلم بدقئق الأمور وخفي الأسرار ولطئفه، والشعور بما لا يشعر به الآخرون، والقدرة على التأثير في القلوب. بالإضافة إلى انتظم القول في شكل محدد، يتجمل بالوزن والقفية، واحتوائه على مواصفت وطرق وعلامت لا يحيد على مواصفت وطرق وعلامت لا يحيد يحقق هذه الشروط، يمكن لنا أن نسميه شعراً. ومن ثم فإن المعجم العربية تحتفظ ليكون شعراً، أي أنها تقدم لنا الأصل ليكون شعراً، أي أنها تقدم لنا الأصل الذي تقوم عليه (الشعرية) العربية.

وفي القرن الثلث الهجري، نجد الفرابي يستخدم لفظة (الشعرية)، ليصف به الدرجة التي يبلغه النص، إذا ما اشتغل عليه مؤلفه، فقم بتوسيع عبراته، وترتيب ألفظه وتحسينه، متوسلاً التعبير عن المعني بغير أسمئها التي وضعت لها في الأصل (ما يقترب من مفهوم الانزياح في النقد الحديث)، ومستعملاً الاستعرات

والمجازات والكناية التي تغني عن التصريح، فيحقق بنك أولاً درجة (الخطبية) التي تميز لغة الخطيب المفوّه من اللغة العادية، ثم يمعن في تحسين ألفاظه وتجميلها، حتي يبلغ درجة الكلم الشعرى.

يقول الفارابي: (فإذا استقرت الألفاظ على المعانى التي جُعلت علامات لها فصار واحدٌ لواحد وكثيرٌ لواحد أو واحدٌ لكثير، وصارت راتبة على التي جُعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له آوّلاً وجُعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلُّق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد وإما لغير ذلك، من غير أن يُجمل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته. فيحدث حينتُ ذ الاستعارات والمجازات والتجرد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرح بالفاظها عن التصريح بالفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعانى الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأول، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً) (4)

وهكذا فإن الفرابي يستخدم مصطلح (الشعرية) للدلالة على اكتساب

النص خصائص وسمات ترتفع به عن مستوى لغة (الخطابة) التي ترتفع بدورها عن مستوى اللغة المستعملة في الكرم العادى.

أما (ابن سينا) في القرن الخامس الهجرى، فيستخدم المصطلح نفسه للدلالة على القوة المتولدة في نفس الإنسان، والتي تجعل منه مبدعاً للنص الشعري. فقي الفصيل الخياص بفين الشعر مين كتابه (الشفاء) يعرّف الشعر بقوله: (إن الشعر هو كلام مخيّلٌ مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند المرب مقفّاة.) (5). وغاية الشعر الأولى هي إثارة المتعة الجمالية والإعجاب في نفس المتلقى، كما يمكن أن يحمل أغراضاً اجتماعية أخرى. فهو يقول: (والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية) (6) وفي هذه الأغراض (تشترك الخطابة والشعرية ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل) $^{(7)}$. مما يعنى أن على الشعر أن يبقى أميناً لطبيعته الأصل المتمثلة في التخييل، عندما يؤدى أي غرض مدنى، وإلا فإنه لن يكون حينها شعراً، بل سيكون شكلاً من أشكال الخطابة، كما نجد اليوم عند كثيرين ممن يتصدون للقضايا الوطنية والاجتماعية. والتخييل هو حدّ الشعر وليس الوزن. ف(قد تكون أقاويل منثورة مخيّلة، وقد تكون أوزان غير مخيّلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر $\cdot^{(8)}$ بأن يجتمع فيه القول المخيل مع الوزن

ويستعمل ابن سيد مصطلح (الشعرية) ي فصل (الإخبار عن كيفية ابتداء نشأة الشعر وأصنافه) من كتب الشفء نفسه. فهو يقول: (إن السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتداذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصباء ...وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندهم الأمر أفضل موقع..والسبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلَّتين تولَّدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولُّدها عن المطبوعين الندين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته فخاصته وبحسب خلقه و عادته)⁽⁹⁾ .

وسوف يستخدم ابن رشد مصطلح الشعرية أيض ، في تلخيصه لكتب أرسطوط ليس في الشعر، والذي كن غرضه فيه (تلخيص ما في كتاب غرضه فيه (تلخيص ما في كتاب أرسطوط اليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر، إذ كثير مما فيه هي أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها)(10)

وفيه يقول: (والأقاويل الشعرية هي الأقاويسل المخيّلسة) (11) . ويضيف: (فالصناعات المخيّلة، أو التي تفعل فعل التخييل، ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة

الــوزن، وصــناعة عمــل الأقاويــل المحاكية..وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمّى "أشعاراً" ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادوقليس في الطبيعيات، بخــلاف الأمــرفي أشــعار أومــيرش بخــلاف الأمــرفي أشــعار أومــيرش جميعاً... ولذلك ليس ينبغي أن يسمى شعراً بالحقيقة إلا ما جمع هذين. وأما تلك فهي بالحقيقة إلا ما جمع هذين. وأما تلك فهي أن تسمى "أقاويل" أحرى منها أن تسمى "شعراً"، وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أحرى أن يسمى "متكلماً"

ويتضح لن من مقاربة ابن سيد وابن رشد لفن الشعر، وحرصهم على تلخيص كتب أرسطو (أن التأصيل النظري للشعر كان يكتسب عمقاً مستمراً بالإفادة من الاطراد المتواصل في محاولة الفلاسفة التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربي، ولقد طوّر ابن الهيثم - في هذا المجال- محاولات الكندى والفارابي وابن سينا برسالته الضائعة عن "صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي"، وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبيعية في شــرحه كتـــابي "الشـــعر" و"الخطابـــة" لأرسطو، أولي شرحه "جمهوريسة أفلاطون"، ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصية، أهاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع،

واستغلها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل، لا نجد له مثيلاً في التراث النقدي) (13) على حدّ تعبير الدكتور جابر عصفور في كتابه المهم (مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي).

فحازم القرطاجني يؤكد أن (المعتبر في حقيقة الشعر إنم هو التخييل والمحاكاة) (14) ، ويستعمل كلمة (الشعرية) في حديثه عن الذي يتوهم أنه يكتب شعراً وهو لا يعرف من أسس الشعرية الحقّة شيئاً، فيقول: (إن مثله في ذلك مثل أعمى أنس قوماً يلقطون درّاً في موضع تشبه حصباؤه الدرَّ في المقدار والهيأة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك، فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه فجعل يعنى نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك، وكذلك ظنَّ هذا أن الشعرية في الشعر إنها هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع)⁽¹⁵⁾.

ويستعمل كلمة (الشعرية) أيضاً في قوله: (وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو "الشعرية" لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل

الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته) (16) . فليس من الشعرية في شيء إذن، تلك النصوص التي تهدف إلى إثبات شيء أو نفيه، أو شرح فكرة أو مقارعتها. أو شرح ماهيّة شيء أو وصفه، أو عرض قضية علمية، حتى لو كان هذا النص موزوناً مقفى. وإنما هو مجرد نظم، لذلك لا يسمّى قائله شاعراً، بل (ناظماً)(17). فإذا (وقع التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل)(18) . والشعر هو (ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفى كذبه وقامت غرابته)(19). وحازم يؤكد ملازمة صفة (الغموض) التي تثير الإغراب والتعجب في النص الشعري، فيضيف: (وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستفراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها)(20)

وكما يقول الباحث حسن ناظم، فإن (نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة "الشعرية" يقترب إلى حدّ ما من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعرية". ويشير (إلى أن لفظة "الشعرية" في نصوصه كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعرية العام نظراً لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين، فضلاً عن أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبى) (22)

وهكذا نجد أن كلمة (الشعرية) المستخدمة في تراثث النقدي، لم تكن تعبّر عن مفهوم واحد. ولذلك لا يمكن لنا أن نعده مصطلحاً نجزاً، لاسيّم إذا انتبهنالى أن المفهوم الأصل، الذي يمكن بلورته برقوانين الخطاب الأدبي) أو (ما يجعل الشعر شعراً، أو ما يمنح النص الأدبي الشعريته أو أدبيته)، قد حز في تراثالعربي أيضاً مجموعة كبيرة من الدوال أو الأسمء، كم سنرى فيم يلي:

ف بن سلام الجمحي يستعمل تسمية (صناعة الشعر) إذ يقول: (وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)⁽²³⁾. ومن الجدير بلذكر أن للكندي الفيلسوف رسلة في (صناعة الشعر)، ولأبي زيد البلخي كتب بهذا العنوان أيض وكذلك لأبي هفن المهزمي راوية شعر أبي نواس، كم يذكر ابن النديم في كتبه (الفهرست).

ام ابن طبطب العلوي، فيستخدم تسمية (عيار الشعر) التي سمّى به كتبه الذي وضعه كي يقدّم لقارئه (علم الشعر، والسبب الذي يتوصّل به إلى نظمه)(24)

وحول فيه أن يعدد الأدوات التي يجب إعداده قبل مرامه وتكلف نظمه، (فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له مستكلفه منه، وبن الخللُ فيم ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنه: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم

الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيدم الندس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قائله العرب فيه وسلوك مذهجه في صفته ومخاطبته وحكيته وأمثله، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحه، وإطنبه وتقصيره، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مبديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفء كل معنى حظَّه من العبرة، وإلبسه ما يشكله من الألف ظ حتى يبرز في احسن زيّ وأبهى صورة)(25). وعير الشعر كم يقول: (أن يورد على الفهم الثقب فم قبله واصطفه فهو واف، وم مجه ونفه فهو نقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لم يقبله، وتكرّهه لم ينفيه، أن كل حسة من حواس البدن إنم تقبل ما يتصل بها مما طبعت لـ اذا كـن وروده عليهـ لطيف بعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضدة معها)(26)

ويستعمل قدامة بن جعفر تسمية (نقد الشعر)، ويطلقه على كتبه قائلاً: (لم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتب، وكن الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى محتج إليه في أصل

الكلام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى بالآخر، وعلما الوزن والقوافي وإن خصا بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره، ثم ما نرى أيضاً من استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرض عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة. فأما علم جيد الشعر من رديته فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلاً ما يصيبون. ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخروأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما سلغه الوسيع)⁽²⁷⁾.

إلا أن عبد القاهر الجرجاني، المتوقية عام 471 للهجرة، في كتابيه: (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، ربما كان من أهم الذين اجتهدوا في وضع الأسس التي تسمح بتمييز الكلام الشعرى من الكلام

العادي، واستطاع أن يتوصل إلى كثير من النتائج والمفاهيم التي تكاد تتطابق مع مقولات نظريات الشعرية الحديثة، ولاسيما في حديثه عن مفهوم (الإمالة) الذي يطابق مفهوم (الانزياح) عند جان ڪوهين، وتأكيد ضرورة قصد الشاعر إلى التعبير بالصورة والصنعة، مما يطابق مفهوم (القصدية) عند سوزان برنار ، وكذلك حديثه عن دور (المتلقى)، واجتراحه لمفهومه الشهور عن (معنى المعنى). لكنه لم يستعمل تسمية (الشعرية) لوصف نظريته التي عُرفت ب(نظرية النظم). (وليس النظم هو توالى الألفاظ في النطق بل هو تناسق دلالاتها وتلاقى معانيها. وإن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق)(28). ويقول إنه (ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعرٌ وكلام...إذ إن سبيل الكلام هو سبيل التصوير والصياغة)(29) و(لا سبيل أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر فتؤديه بعبارة أخرى، إذ إنه إذا تغيّر النظم فلا بدّ حينتُذ من أن يتغيّر المعنى. وإن صور المعانى لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساعٌ ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وُضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر)⁽³⁰⁾.

والجرجاني يقسم الكلام إلى ضربين: (ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة لفظه وحده، وضرب آخر لا تصل منه إلى

الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكنه يحيلك إلى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هــذا الأمــر علــي الكنايــة والاســتعارة **والتمثيل)⁽³¹⁾. وبهذا ينقسم الكلام إلى نثر** وشعر. وهو يؤكد أن (الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وإن للاستعارة مزية وفض لاً، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة) (32). ويعرف المجاز بأنه (كل لفظ نقل عن موضوعه)⁽³³⁾، وبذلك يلامس مصطلح (الانزياح) الحديث، الذي يسميه أيضاً: (الإمالة)، وهو أن يميل اللفظ عن معده الذي وضع له في الأصل. وإذا كن المعنى هو المفهوم من ظهر اللفظ، فإن (معنى المعنى) هو (أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)⁽³⁴⁾. و(إن ترك الذكر قد يكون أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأثم ما تكون بياناً إذا لم تبن)(35). (فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلام خيراً من كلام) (36). وهكذا نجد أن كتب دلائل الإعجاز للجرجاني (ريما كان من أهم الكتب التي تناولت مسألة الشعرية في النقد التراثي العربي) (37). بالرغم من أنه لم يستعمل التسمية ذاتها، مثله مثل ابن سلام والكندى وابن طبطب وقدامة وغيرهم. مم يعنى أن الشعرية في تراثث العربي لم تستقرُّ على مفهوم واحد ولا على تسمية واحدة.

إلا أن المشكلة لم تقتصر على تراثف الأدبي، بل نراه تمتد إلى كتبت النقد المعصرين، فنراهم يستعملون تسميت مختلفة لمفهوم (الشعرية).

فالناقد الدكتور عبد الله الغذامي يدعو في كتبه المهم (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية) إلى الأخذ بكلمة (الشاعرية)، (لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النشروفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الفريسي. ويشمل **مصطلحَى الأدبية والأسلوبية.)**(3ً8). ويرتكز الغذامي في اعتمده هذه التسمية، إلى أن الاستخدام الشعبي قد سبقد (في تعبيد الطريق لهذا المصطلح. فالناس اليوم يقولون ية وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية. ومنظر شاعري. وموقف شاعرى. وهم لا يقصدون بذلك "الشعر" وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية. وهده مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح.)(39)

وقد استعمل سعيد علوش التسمية نفسه، في كتبه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) حين قال: (كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبة)

وهناك من استعمل تسمية (الإنشائية)، مثل الدكتور عبد السلام المسدى، في كتبه (الأسلوبية والأسلوب)،

والدكتور فهد عكام في ترجمته لكتاب (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية)، وكذلك الطيب البكوش في ترجمت لكتاب (مفاتيح الألسنية). ولكن هذه التسمية (لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي)(41)،

أما الناقد خلدون الشمعة، فلا يجد غير كلمة (بويطيقا) ليقترحها كمرادف عربي لكلمة poetcs عند أرسطو، وذلك في كتابه (الشمس والعنقاء).

وهناك أيضاً من النقاد والمترجمين العرب، من قام بتعريب الكلمة نفسها إلى (نظرية الشعر) مثل علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب (تشريح النقد) لنورثروب فراي. أو (فن الشعر) مثل الدكتور يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لكتاب (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة). أو (علم الأدب) مثل الدكتور جابر عصفور في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية).

إلا أن عدداً كبيراً من المترجمين والباحثين العرب، يفضل استعمال مصطلح (الشعرية). وفي مقدمة هؤلاء الباحث حسن ناظم، الذي نوافقه فيما ذهب إليه، حين رأى في لفظة "الشعرية": (مقابلاً مناسباً للمسألة تشابكاً وتعقيداً، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة . فقط وببساطة إلى أن لفظة "الشعرية" قد شاعت وأثبتت

صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى)(42).

ولا بدّ من الاشارة هنا، إلى أن الفكر النقدى الغربي، لم يقف بهذا المصطلح عند حدود معينة، بل تمَّ تطويعه وتطويره بحسب المدارس والنظريات النقدية والفكرية الحديثة. فشعرية (رومان ياكوبسون) غير شعرية (تودوروف) ، وغير شعرية (جان كوهين) وغير شعرية (باختين). مما أدى إلى ولادة مجموعة جديدة من المصطلحات، مثل: الشعرية البنيوية اللسانية، والشعرية الأسلوبية والتوليدية والمعرفية وغيرها، كما يكثر الحديث اليوم عن شعرية السرد، وشعرية الخطاب، وشعرية المكان، وشعرية الفضاء، وشعرية الإيقاع، وشعرية التشكيل، والشعرية البلاغية، والشعرية التركيبية وغيرها. مما يتطلب من الباحثين اللقويين العرب، ومن الدارسين والنقاد والكتاب والمترجمين، أن يشحذوا هممهم لمواكبة الإنجازات والطروحات التي تفرضها ضرورة التواصل العلمي والفكرى والثقافي في هذه القرية الصغيرة التي آل إليها العالم المعاصر.

ومع ذلك، فإن السمات والعوامل والخصائص التي تتيح لنا أن نتعامل مع النص على أنه شعر حقيقي، فنتذوقه وننفعل به ونتماهى مع عوالمه ومناخاته،

ستبقى عصيّة على التحديد. وستبقى قابلة ﴿ وهذا هو سرّ الشّعر أو سحر البيان، الذي يصعب أن نحدده بقوانين، أو أن نرسم له المسرات والاتجهات، مثله مثل جميع الحقائق الكبرى المرتبطة بالجوهر

لأن يعتريها الكثير من التحوّلات الحادة أو الانفجارات المفاجئة. ليس من عصر إلى عصر فحسب، ولا بين حضارة أو أخرى، بل حتى بين قصيدة وأخرى للشعر نفسه. الإنساني الأصيل.

الهوامش:

- (1) العلى. بسام احمد. توحيد المصطلح. الهيئة العامة السورية للكتاب. ٢٠٢٠. صفحة ١١
 - (2) المرجع السابق- صفحة ١
 - (3) المرجع السابق- صفحة١٢
 - (4) الفارابي. كتاب الحروف. ص ١٤١
- (5) ابن سينا. كتاب الشفاء . الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، نشره عبد الرحمن بدوي ملحقًا لترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو. مكتبة النهضة المصرية. القاهري. 1953. صفحة 161
 - (6) المرجع السابق- صفحة 162
 - (7) المرجع السابق- صفحة162
 - (8) المرجع السابق- صفحة168
 - (9) المرجع السابق. صفحة172
- (10) ابن رشد. تلخيص كتاب الشعر. تحقيق الدكتور تشارلس بترووث والدكتور أحمد عبد المجيد هريدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1987. صفحة 53
 - (11) المرجع السابقز صفحة54
 - (12) المرجع السابق. صفحة 58
- (13) عصفور. جابر. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. لطبعة الخامسة. 1995. صفحة 155
- (14) القرطاجني. حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. 1966. صفحة 89
 - (15) المرجع السابق. صفحة28
 - (16) المرجع السابق. صفحة119
 - (17) السايق . صفحة 30
 - (18) السابق صفحة83
 - (19) السابق صفحة 72
 - (20) السابق. صفحة 71
 - (21) ناظم . حسن. مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1994. صفحة 13
 - (22) المرجع السابق. صفحة 13



- (23) الجمحي. محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. الجزء الثالث. تحقيق محمود أحمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة. ص5
- (24) ابن طباطبا العلوي. أبي الحسن محمد بن أحمد. كتاب عيار الشعر. تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع. منشور ت اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005. الصفحة 5
 - (25) المرجع السابق صفحة 6
 - (26) المرجع السابق. صفحة 20
- (27) قدامة بن جعفر. أبو لفرج. نقد الشعر. تحقيق الدكتور محمد عبد المتعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. صفحة 61
- (28) الجرجاني. عبد لقاهر. دلائل الإعجاز. وقف على تصحيح طبعه ووضع حواشيه محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت. صفحة. صفحة 44.
 - (29) المرجع السابق. صفحة 197
 - (30) المرجع السابق. صفحة 204
 - (31) السابق. صفحة 202
 - (32) السابق. صفحة 55
 - (33) السابق. صفحة 53
 - (34) السابق. صفحة 203
 - (35) السابق صفحة 112
 - (36) السابق. صفحة 364
 - (37) بريك هنيدي. نزار. قي مهب الشعر. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 203. صفحة 179
- (38) الغذامي. عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنبوية إلى التشريحية. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. لطبعة الرابعة. القاهرة. 1998. صفحة 21
 - (39) المرجع السابق. صفحة 22
- (40) علوش. سعيد. معجم لمصطلحات لأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت. سوشبرس. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 1985. صفحة 127
 - (41) الغذامي. سبق ذكره. صفحة 20
 - (42) ناظم. حسن. مفاهيم الشعرية. لطبعة الأولى. المركز الثقافي العربي. بيرون. 1994. صفحة17



مصطلح التشكيل في النقد الأدبي مقاربة تأسيسيّة

المسكر د.هايل محمد الطالب ناقد وأكاديمي سوري

إشكالية المصطلح في الدرس اللغوي والنقدي:

تواجه الباحث العربي الذي يريد التصدي لأي موضوع لساني أو نقدي، معضلة ضاربة الجدور في الثقافة العربية في مجالاتها كافة، هي معضلة المصطلح التي بلغت حدًا دفع أحد اللسانيين إلى إطلاق تسمية (أزمة) على المصطلح التي بلغت حدًا دفع أحد اللسانيين إلى إطلاق تسمية (أزمة) على تلك المعضلة الاصطلاحية، وإذا وافقنا الباحث علي القاسمي على أن المصطلح حتى يكون جديراً بالقبول يجب أن يتوافر فيه شرطان: الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل، والثاني: عدم تمثيل المفهوم الواحد أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد. فإننا بموافقتنا تلك نكون قد وضعنا أيدينا على الجرح الذي تعاني منه الاصطلاحات العربية للعلوم كافة قد وضعنا أيدينا على الجرح الذي تعاني منه الاصطلاحات العربية للعلوم كافة ومنها اللسانيات والنقد الأدبي؛ إذ إن غير مصطلح للشيء الواحد، على ما يذهب أحمد ويس، " ومرد ذلك إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، وتعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي، واختلاف ثقافاتهم ثم انقطاع الصلات بينهم"، وهذا ما خلق تعارضاً وتصادماً بين هذه المصطلحات ومستخدميها.

عزز ذلك كثرة ما تقذف المطابع يومياً من كتابات وترحمات وما يصحبها من إدخال مصطلحات جديدة دون أن تتوافر لها شروط المصطلح. يضاف إلى ذلك تشابك الفترة الزمنية للراسات القريمة والحريثة

وامتدادها عبر مثات السنين، مها أدى إلى اشتداد الصراع بين أنصار المصطلح الجديد واختلاف المضاهيم، ونشوء نوع من الاحتكاك السلبي بين من يسمون بالتجديدين (

والرأي لأحمد مختار عمر)، وإذا كانت هذه المشكلة الاصطلاحية غير مقتصرة على الدراسات اللغوية العربية: إذ أشار إليها خوسيه إيفانكوس في كتابه (نظرية اللغة الأدبية)، فإنها واضحة بشكل صارخ وكبير في دراساتنا المختلفة و يرد أحمد قدور أهم أسباب ذلك إلى :

1- أننا كنّا ناقلين عن الثقافة الغربية ولم نكن مبدعين، أو مشاركين في صنع النظرية. والنقل عن الثقافة الغربية كان غالباً فردياً لا توجد استراتيجية عمل موحدة تنظمه.

2- غياب التنسيق الفعّال أو العمل المشترك، وحالة مكتب تنسيق التعريب في الرباط مثال على ذلك. أضف إلى ذلك تعدد جهات وضع المصطلح (مجامع لغوية وهيئات متعددة...)

3- الارتجالية، وعدم الانضباط في التعامل مع المصطلح .

وقد حاول عدد من الباحثين توصيف هذه الإشكاليات، وطرح خطط العمل لتجاوزها، كما أقيمت ندوات كثيرة، اقتصرت على قضية المصطلح. كما قدّمت معاجم كثيرة تتناول المصطلحات اللسانية، ولكنّ ما يعيب هذه المعاجم اكتفاؤها بمجرد ذكر المصطلح الأجنبي ومقابله العربي، دون تعرّضها لشرح المصطلح، وتحديد مفهومه. كما يعيبها أنها قاصرة غير مستوعبة، وأنها اجتهادات

شخصية لأصحابها تخضع لثقافتهم الخاصة، وللغة الأجنبية التي يجيدونها، كما ينقصها التجديد من آن إلى آخر، إذ إنّ بعض هذه المعاجم دخل ذمّة التأريخ اللساني: إذ لم يدخل عليها أيّة تعديلات في طبعاتها التالية في حين أنّ الدرس اللساني- كما يشير أحمد مختار عمر- يقفز كلّ يوم قفزات هائلة ويقدم تصورات ومفاهيم جديدة تجعل أي بحث مسحي في اللسانيات متخلّفاً خلال بضعة سنوات.

مصطلح التشكيل:

استخدم مصطلح التشكيل في دراسات عربية متنوعة، فقد ورد عنوانا لدراسات لغوية وأدبية كثيرة، أجراها عدد من الباحثين منهم الدكتور عبد العزيز المقالح (الشعربين الرؤيا والتشكيل)، والدكتور كمال أبو ديب في مقاله (أنهاج التصوّر والتشكيل في العمل الأدبي)، وجهينة على حسن في مقالها (أثر الموقف في التشكيل الأسلوبي)، والدكتور نواف قوقزة (نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد) وغيرهم كثير، إلا أن تلك الدراسات، باستثناء دراسة الدكتور نواف قوقزة، رغم اعتمادها مصطلح (التشكيل) عنواناً أساسياً لها، فإنها لم تقدم فهما واضحاً، ومحدداً لهذا المصطلح. فكتاب الـدكتور المقالح (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) هو مجموعة دراسات متنوعة جمعها صاحبها تحت العنوان السابق،

وانطلق فيه من طرح آراء لدارسين أمثال صلاح عبد الصبور، والبياتي، وغيرهم في الشعر وتشكيله، كم أنّه عرض آراء عدد من الدارسين الذين شـركوا في ندوة اتحدد الأدبء في صنعاء تمحورت حول (التشكيل في الأدب)، وهذا الأمر ينطبق على الدراست التي قامت على هنذا العنوان: إذ لم تحدد أيض الفهم الاصطلاحي لـ (التشكيل) . كم أنه ينطبق بلضرورة على الدراست اللغوية، والنقدية، والأسلوبية، التي ورد هذا المصطلح في ثنيه عَرَض دون أن تحدد حدة، ولكنّ كثرة الدراست التي تستخدم هذا المصطلح يدل على أنّ استخدامه بت رائجاً في الدراست اللسانية، والنقدية، ولكن هذا لا يغني عن تحديد هذا المصطلح، متوخين في ذلك مقرنة هذا الفهم مع الفهم التراثي له، ولاسيم ما طرحه الإمام عبد القاهر الجرجني في نظرية النظم، انطلاق من أن أول الجدد هو قتل القديم درساً والاستفدة من وعيه الجمالي والنقدي الذي يمكن أن يؤسس لأي مصطلح نقدي.

* تحديد مفهوم التشكيل:

هو الرؤى الناتجة عن تضعل المبدع مع الكون المحيط به وتأثره به، وهذا مسيجعله يعيد تشكيل أشياء ذاك الكون عبر أدواته الإبداعية لتصبح معدلاً لوجدانه وأفكره. فالتشكيل بناءً على ذلك هو

عملية الصيرورة التي تؤول إليه الأشيء لتحقيق وحدة متمسكة مترابطة ووجودا جديداً بهدف تمثيل النزوع الجمالي لدي المبدع. ولم كن تنظيرن ينحصر بالنص اللغوى، فهذا يعنى أنّ أداة مبدع هذا النص هي (الكلمة)، التي تعد المدة الأولية الخم للتشكيل اللغوى والدلالي. فالتشكيل هو الطريقة التي يصوغ فيه الشاعر تلك المادة الخرم (الكلمة) في تشكيلات دلالية مختلفة تحقق الامتزاج والتفعل والتمسك الذى يريط بينها بهدف تصوير عوالم المبدع (المرسل) الجمالية ورؤاه الفنية. ولم كنت هذه التشكيلات الدلالية هي تشكيلات فنية: لذلك لا يشترط بها أن تكون مطابقة لخصائص وجودها المدى في الواقع: لأنّ الشاعر بإعادته لصاياغتها وتكثيفها يجرّدها من تلك الصفات لنقلها إلى حالة الشعرية.

و بذء على هذه الرؤية يمكنت القول:
إنّ النص الإبداعي هو مجموعة من التشكيلات متنوعة الرؤى التي ترتبط فيم بينه وتنمو دلالي لتؤلف النص الحمل الأخير لدلالته ولمقولاته: انطلاق من أنّ التوصل إلى موقف المبدع – على ميرى البحث عبد المنعم تليمة من واقعه إنم يكون بلتلقي الصحيح للتشكيل: لأنّ يكون بلتلقي الموضوعية وحقق الفنون النفسية والروحية، لا تنعكس في العمل الفنى إلا مشكلة.

والتشكيل هو لغة يؤسسها المبدع عن طريق إعادة تشكيل اللغة بتغيير دور الكمات المعجمي أولاً، ثم إدخالها في وضع تركيبي جديد لتنطق وتوحي بما هو المعجمية السابقة، ولا يتحقق ذلك إلا المعجمية السابقة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتشكيل الدلاني الذي يضمها إلى جانب رفيقاتها، بما يخلق تناغماً و انسجاماً بينها، الفن بأنه: "تأليف، والتأليف هو فن تنظيم العناصر المختلفة في تشكيل يعبر به الفنان عن مشاعره ويضمنه تناغماً يربط بين كل الأشياء بإرادة ورغبة معبرة تسعى إلى الشكيل.

فالكلمة تتعلق بها يسبقها، وبها يتبعها، وتتكامل معها صياغة التشكيل النفسي ويحقق اللغوي الذي يناغم التشكيل النفسي ويحقق وجوداً فعلياً للتجربة، وهذا ما عبر عنه أرنست فيشر بقوله: "يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة، بطريقة تجعل كل الجدة من جدلية اللغة، من التقابل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أنّ كل الكلمات داخل القصيدة، ومن أنّ كل يُقال إنها محتوى في ذاتها، إنها حقيقة قائمة في ذاتها، إن كل كلمة في القصيدة ويدونه يتحوّل كيان يحدد شكل القصيدة وبدونه يتحوّل كيان يحدد شكل القصيدة وبدونه يتحوّل كيان القصيدة الى كتلة لا شكل لها.

فالتشكيل اللغوي يقوم على ما يذهب نواف قوقزة - "على اختيار المفردات

اللغوية التي تتخذ مواضعها المخصصة تبعا للمعانى التي يعيش المبدع محنة التعبير عنهاء فيجمل كلامه تشكيلاً دلالياً يقتنص شوارده النافرة من الحقل اللغوى بذائقته الانتقائية التي يستجيب فيها لدواعي نفسه وأحواله ومواقفه، ويكون توزيعه التشكيلي لكل مكوّنات التعبير إدارة لها في نطاق علاقات مترابطة متماسكة لا تجعل كلامه تأليف مرجعيا يؤدي إلى مصاقبة الكلمات لمعانيها الجاهزة لإيصال المعنى الأولى المقرر، وإذ يبحث المبدع عن فعل فتّي مؤثر يواكب تجربته ويملؤها بالحياة النامية المتحركة، فإن مواقع الكلمان عنده هي التي تمنح الكلمات وجوداً فاعلاً، وبهذا يتعدي التشكيل الدلالي المعنبي المام إلى معنبي يندفع في شكل إشارة توحى به شفافية الكلمات واختيارها بذوق فردى يعكس الحالة النفسية المستولية على ذات المؤلف.

والحقيقة أن هذا الفهم الذي نظرحه ونأخذ به، ليس فهما جديدا خالصا، وإنما نلمح جذوره التراثية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن النظم في الكلام الدي يقترب في أحد أطرافه من فهمنا لمصطلح التشكيل، ولاسيما عندما ذهب الجرجاني إلى مطابقة النظم، أو تقريبه إلى فن الصياغة والنقش والتصوير، بهدف تقديم تصوره لمفهوم النظم بشكل محسوس، وهذه المطابقة الذي أجراها الجرجاني تجعلنا المطابقة الذي أجراها الجرجاني تجعلنا بأبعاده الفنية والجمالية، انطلاقاً من أن النظم لديه هو التشكيل لدينا بأبعاده الفنية والجمالية، انطلاقاً من أن

والوشي) لا تقوم إلا على مبدأ التشكيل، مهية وطبع وغرضاً، وهذا معبر عنه الجرجاني بقوله: وإنم سبيل هذه المعني سبيل الأصبغ التي تعمل منها الصور والنقوش: فكم أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصبغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصبغ وفي مواقعها ومقديرها في أنفس الأصبغ وفي مواقعها ومقديرها يتهد إليه صحبه فجاء نقشه من أجل ذلك يتهد إليه صحبه فجاء نقشه من أجل ذلك ما أعجاب، وصورته أغرب، كذلك حال الشعر والشعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم.

فالنظم عند الجرجاني بحد داته نظرة تشكيلية تُعنى بخصوصية العلاقات التي تؤلف بين الكلمات لتحقيق الدلالات ومن هذا يرى الجرجاني أنّ قيمة المفردات ليست في رصفه كيفم اتفق، وإنما في نمطه التشكيلي الذي يمنح الألفظ دلالات خاصة عندم يقول: ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفظها في النطق، بل أن تدسقت توالت ألفظها في النطق، بل أن تدسقت الالتها وتلاقات معانيها على الوجه الذي اقتضاء العقل... إنه نظم يعتبر فيه حل المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفوياف والنقش وكل ما يقصد به التصوير".

ف لنظم عند الجرجاني تشكيل فني يكون كهيئة النسيج والنقش والوشي المطرز يقول: فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم

الذي معنه ضم الشيء إلى الشيء كيف جه واتفق وكذلك كن عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبنه و الوشي والتحبير، وما أشبه ذلك مم يوجب اعتبار الأجزاء بعضه مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هذك وحتى لو وضع في مكن غيره لم يصلح، وإذا خلا العمل الفني من ذلك كله كن العمل كله الحلالي في النشكيل المفنة التشكيل الدلالي في النص تحيل إلى علم الخلق والإبداع وتوليد الدلالات المتوعة التي تحيل كل منه إلى أخرى وصولاً إلى النص الوحدة الدلالية الكبرى.

بقى أن نشير إلى أنّ التشكيل قد يتألف من جمل عدة، أو تراكيب عدة مرتبطة بسياق دلالي واحد، فمثلاً عند الحديث عن التركيب النعتي النزاري (القمر الأخضر)، فإننا لن نتوقف عند حدود هذا التركيب للوصول إلى الدلالة؛ وإنما سننطلق من التشكيل الدلالي الذي ورد فيه هذا التركيب للوصول إلى الدلالة، وهنذا التشكيل الذي يتداخل في النص مع تشكيلات أخرى تتواشح جميعاً، وتتداخل ضمن نسيج واحد لتقديم الدلالة الكلية للنص، ومن هنا يمكن القول: إنّ التشكيلات الدلالية لمقولات النص تتضافر جميعاً بدلالاتها الجزئية التي تشكّل بؤراً دلالية، لتقدّم ما نسميه (النص) الذي هو الغاية الدلالية الأخيرة والأسرة.

العلاقة بين النّقد والإبداع

اً.د. وليد قصّاب

أكاديمي وناقد - جامعة دمشق

يقع الباحث في التراث الأدبيّ عند العرب على نصوص نقدية كثيرة تتحدّث عن العلاقة بين المبدع والنّاقد، وعن طبيعة كلّ منهما، وعمّا إذا كان امتلاك المرء لإحدى الموهبتين يعني – بالضوورة – امتلاكه الموهبة الأخرى، أو قبضه على ناصيتها؟

تحدّثنا نصوص تراثية نقدية كثيرة أن طائفة من الشعراء قد تمرّدوا على أحكام نقّاد بأعيانهم متهمين إياهم بعدم البصر بجوهر الشّعر وحقيقته، وأنّ نقدهم سطحيّ، يقف من الشّعر عند قشرته الخارجية، متمثّلاً ذلك في نحوه، أو صوفه، أو وجوه إعرابه، وفيما يجوز وفيما لا يجوز، ويكتفي بدلك، فلا ينفذ إلى بواطن القول وخفاياه، ولا يقرأ ما خلف سطوره من معان وأفكار، ولا يتلمّس ما في لغته من جمال وتميّز وخروج على النمطيّ المألوف أني إن بعض النّقاد يكتفى بالصواب عن الجمال.

يعرف نقد الشُّعر من يمارسه:

ولم يتقبل بعض الشعراء ما وجه النقاد إليهم من ملحوظات أو مآخذ بصدر رحب، ولا سيما إن كان هذا الناقد من غير المبدعين، وأشاع هؤلاء الشعراء - إن عن اقتناع، أو عن معاندة لأنهم نُقِدوا فك رة أن نقد الشعر لا يعرف من لم يمارسه، أو بتعبير بعضهم من "لم يُدفع إلى مضايقه".

سئل البحتريّ، فقيل له: "يا أبا عبادة المسلم بن الوليد أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس؛ لأنه يتصرّف في كلّ طريق، ويبدع في كلّ مذهب: إنْ شاء جدّ وإنْ شاء هزل. ومسلمٌ يلزم طريقًا واحدًا لا يتعدّاه، ويتحقّق بمذهب لا يتخطّاه" فقيل له: " إنّ أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممّن يحفظ الشّعر ولا يقوله،

فإنما يعرف الشّعر من دُفع إلى مضايقه"(1)

وعن بعضهم أنه قال: رآني البحتريّ ومعي دفتر شعر، فقال: ما هذا؟ فقلت: شعر الشّنفرى، فقال: وأين تمضي به؟ فقلت: إلى أبي العباس أقرؤه عليه، فقال: رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام، فما رأيته ناقدًا للشّعر، ولا مميّزًا للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئًا وينشده، وما هو بأفضل الشعر..(2)

ومن هذا القبيل م كن من أبي نواس، فقد سئل عن رأيه في كلّ من جرير والفرزدق، ففضّل جريرًا، فقيل له : إنّ أب عبيدة معمر بن المثنّى لا يوافقك على هذا، فقدل: ليس هذا من علم أبي عبيدة، فإنما يعرفه من دُفع إلى مضايق الشّعر..(3)

وقد أيّد المظفّر العلويّ فكرة أن نقد الشعر لا يعرفه إلا من يقوله فقال: إنّ نقد الشّعر صناعة لا يعرفها حقّ معرفتها إلا من دُفع إلى مضايق القريض، وتجرّع غصص اعتياصه عليه، وعرف كيف يتقحّم مهاويه ويترامى إليه.. (4)

والحقّ أنّ هذه الفكرة غير صحيحة: إذ إنّ النقد نشط مختلف عن الإبداع، وهو يحتج إلى خبرة وحصيلة معرفية عميقة، إنه وليد ذوق مدرّب، واطلاع غزير على النصوص الأدبية، وهو نشط عقليّ منظم، يقوم على منهج وضوابط، لا يتمّ بصورة عفوية، أو تلقئية، أو ذوقية...

وقد يكون النقد أخبر بالعمل الأدبيّ من المبدع نفسه، وكم استنبط النقد من نصّ المبدع أشيء لم تخطر في بال هذا المبدع نفسه.

وهذا معبرعنه ابن رشيق وهو يشرح قول امرئ القيس يصف فرسه:

مِكرَ مِفرَ مقبلِ مُدُبرِ معًا كجلمود صخر حطّه السيلُ من علِ

إذ - بعد أن أورد عدّة تفسيرات للبيت فيم سمّه في كتبه بب الاتساع - قال : ولعلّ هذا ما مرّ قطّ ببال امرئ القيس ، ولا خطر في وهمه ، ولا وقع في خلده ، ولا رُوعه (5)

وكن شعر العربية الأكبر أبو الطيّب المتبي كثيرًا م يحيل من يسأله عن بعض م أشكل عليه من قوله إلى نقده ، الذي فسر شعره، وعني به، وهو أبو الفتح عثمان بن جني، ويقول له: الاهبوا إلى ابن جني؛ فإنه يقول لكم ما أردته، وما لا أردته (6)

ولا شك أن هذه شهدة ذات قيمة ودلالة عظيمة من شعر كبير كلتبي، معتد بشعره وشخصه أشد اعتداد، لذقد شعره ابن جني، واعتراف منه بقدرته على فهم شعره فهم عميق، والنفذ إلى بواطنه، بل إلى إدراك أسرار لم تخطر في بل الشعر نفسه كم كن يقول ابن رشيق. ذقد يعترف أبو الطيّب أنه قد يقرأ من شعره م خلف السطور، بل خلف م لم يكن في بل المبدع نفسه.

وإذن قد ينقد الشعر، ويجيد في نقده من لا يقوله، وقد يقوله ، ولكنه لا يستطيع نقده، أو لا يكون هو الأميز والأقدر على نقده.

ليس ثمة تلازم إذن بين الإبداع والنقد؛ فهما - كما ذكرتُ- نشاطان مختلفان، وليس ثمّة علاقة حتمية بينهما.

يقول أحد النقاد الغربيين:

الحقيقة على الأرجح أنّ الشعر والنقد ملكتان مختلفتان تماماً، ومبنيتان على أرضيتين مختلفتين، ولهما وجهة نظر مختلفة.. الشاعر يكتب شعراً، والناقد يكتب نقداً، وهذان شيئان مختلفان.."(7)

ويقول هذا النّاقد نفسه: "أعطت النّقاليد النّقد الفنّي – وخاصّة النّقد الأدبيّ – مكانًا مستقلًا: فهو يختلف في هذه النّاحية عن أنواع النّقد الأخرى كلّها. عندما نريد من يحكم على مكان جسر واترلو" نستدعي مهندسًا أو معماريًا ممارسًا؛ نستدعي رجلاً مهنته بناء الجسور، ولكن عندما نريد من يحكم على جودة قصيدة نستشير ناقداً – في الغالب لل شاعراً. وبينما ينبغي ألا نشق بكتاب عن البستنة ألّفه شخص ليس بستانيًّا نحترم نقد قصيدة أو رواية كتبه بستانيًّا نحترم نقد قصيدة أو رواية كتبه شخص ليس مسرحيًّا ولا روايًّا..." (8)

ولذلك لا يبدو لي صحيحًا ما ذكره مونتسكيو عن النقاد؛ حيث شبههم بجنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوّثوا مياهه. (9)

الناقد ليس مبدعًا فاشلاً كما يقول مونتسكيو، وهو لا يصبّ جام غضبه على الأديب، أو يحاول الانتقام منه ؛ لأنه عجز أن يكون مبدعًا مثله. كما أن النقد الأدبيّ لا يفقر العمل الأدبيّ كما قال بعضهم. (10)

النقد الأدبيّ نشاط فكريّ مستقلّ، وهو نشاط فعّال، لا غنى للأدب عنه. و وأفضال النقاد على الأدباء كثيرة لا تُحْصَى: إنّ الناقد هو الذي يبرز الأديب المتميّز، وهو الذي يذيع ذكره، ويرفع شأنه، وهو الذي يعرّف الناس به، وينوّه بتميّزه، ويضرّ كلامه، ويقرّبه من عقول القراء وأذواقهم.

وهذا ما عبر عنه الخليل بن أحمد الفراهيدي في حوار طريف دار بينه وبين ابن مناذر الشاعر، قال الخليل: "أنتم معاشر الشعراء - تبع لي ؛ إنْ قرّظتكم ورضيت قولكم نفقتم، وإلا كسدتم (11)

النقد - كما ذكرت نشاط فكري مستقل عن الإبداع وقد عبرت أقوال نقدية كثيرة في تراثنا الأدبي وفي النقد الغربي عن هذه الحقيقة، وكانت ردود النقاد واضحة مقنعة على من يتوهمون أن نقد الشعر صنعة لا يجيدها إلا شاعر، لا يجيدها إلى من دُفع إلى مضايق الإبداع.

قيل للخليل بن أحمد الفراهيديّ: "لم لا تقول الشّعر مع علمك به؟ فقال: لأني كالسنّ أشحذ ولا أقطع "(12)

وكان ردّ المفضّل الضبيّ ذا دلالـة بليغة على أنّ النّاقد الخبير بفنّ القول قد يطبق هذه الخبرة على ما يُقذف على لسانه هو نفسه من الإبداع، فيمتنع عن إذاعته بين الناس ؛ لأنه ليس أهلاً لذلك، ولأنه أدرى من غيره بالحسن والرديء.

قال قائل للمفضل : "لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ قال : علمي به يمنعنى من قوله ، وأنشد :

أبى الشّعرُ إلا أن يفيء رديتُه عليّ، ويأبى منه ما كان محكما فيا ليتني إذ لم أُجِدْ حَوْكَ وشْيه

ولم أك من فرسانه كنت مُفْحما ..(13)

ومثله كان رد الأصمعيّ على من قال له : ما يمنعك من قول الشعر؟ إذ أجاب إجابة دالة ، فقال : "نظرى لجيّده" (14)

كبار النّقّاد غير مبدعين؛

إنّ الانتقاص من قدر النّاقد لأنه لا يستطيع أن يبدع أدبًا غير صحيح، ولا تؤيده شواهد التّاريخ الأدبيّ ؛ فتراثنا العربيّ و تراث الأمم الأخرى كذلك، عرف نقادًا كبارًا لم يكونوا مبدعين، وريما لم ينشئ أحدهم نصّا إبداعيًّا واحدًا، أو أنّه أبدع، ثمّ وجد ما أبدعه لا يرقى إلى مستوى الرفعة والتّميّز، فطواه ولم يزعه بين الناس، وكان هذا ممّا يحتسب له؛ إذ يدل على موضوعية وقدرة على تمييز الجيّد من الرديء كما أشار إلى ذلك كلّ من الأصمعيّ والمفضّل الضبيّ في النّصوص التي توقفنا عندها.

إنّ النّقد شيء والإبداع شيء، وقد يجتمعان في واحد وقد لا يجتمعان وقد أشار الجاحظ ذات مرّة إلى هذه المسألة ، فذكر أن صنعة النّشر وصنعة الشّعر لا يجتمعان إلا للقليل من العلماء، وأنّ من يجيد إحداهما قد لا يجيد الأخرى.

نقاد مبدعون:

وعلى أنّ النّاقد قد يكون مبدعاً، وليس من المؤكد أنّ نقده عندئن أجود أو أدنى من غيره، وبالتالي فليس صحيحاً ما قيل من أنّ نقد الشعر هو من اختصاص الشاعر وحده كما مرّ معنا في بعض الأقوال التي سقناها، أو في قول بن جونسون: " الحكم على الشعر هو ملكة الشعراء وحدهم.." (15)

وقد عرف نقدنا العربيّ ونقد غيرنا من الأمم- في القديم والحديث- من جمعوا بين النقد والإبداع، وأجادوا في كليهما؛ فالإبداع والنقد ملكتان مختلفتان، وقد يجمع امرؤ بينهما، وقد يجيد في كليهما، وقد يقصر في كليهما، وقد يقصر في كليهما، وقد يقصر في كليهما، وقد يجيد في إحداهما ويقصر في الأخرى؛ ولنذلك لا أرى الذهاب إلى أحكام قطعية في هذه القضية على نحو ما ذهب إلى ذلك مونتسكيو في الرأي الذي مرّ، أو هربرت ريد في قوله- بعد أن ذكر أن الشعر والنقد ملكتان مختلفتان تمامًا، ومبنيتان على أرضيتين - : "إننا قد نجازف فنلاحظ أن الشاعر المتاز يكون دائماً

ناقداً لا أبالياً، أو ،على أية حال، ناقداً هاویاً.."(16)

إن كثيراً من نقادنا العرب في القديم والحديث قد مارسوا الإبداع وأجادوا فيه، فمن قدمائنا الجاحظ، وابن المعتز، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، وأبو بكر الصّولي ، وغيرهم كثيرون، ومن المحدثين: طه حسين، والرافعي، والعقاد، ونجيب الكيلاني، وجيرا إبراهيم جيرا، وأدونيس، وكثيرون غيرهم.

وفي النقد الغربيّ قدم صاحب كتاب" صناعة الأدب" صفحات كثيرة ليرد" فيها على هربرت ريد الذي ذهب- كما مرّ-إلى "أن الشاعر الممتاز يكون دائماً ناقداً لا أبالياً، أو ناقداً هاوياً"

يقول رأ. سيكوت جيمس:" إن صفحات هذا الكتاب تزوّد السيد ريد بالدليل المعاكس على جملته الأخيرة.."(17)

وأورد صاحب كتاب صناعة الأدب أسماء كثيرة لنقاد متميّزين، وهم- ي الوقت نفسه مبدعون كبار، منهم أرنولد بنيت وهو روائي، وأدموند وهو شاعر، والآنسة ربيكا وبيست، وهي روائية، ثم قال: " ولم أجد أيًّا منهم أقلّ كفاءة من النقاد المحترفين.. (18)

تفاعل الناقد مع تجرية الأديب:

وقد نحمِّل العبارة النقدية التراثية : "لا يعرف الشعر إلا من دُفِع إلى مضايقه" وما شاكلها من عبارات بهذا المعنى، على

أن المطلوب من الناف أن يعيش تجربة المبدع، أن يحسن بها، أن يستحضر جو إنشائها، أن يستعيد الانطباعات والأحاسيس التي كانت في ذهن الأديب عندما أبدعها.

ولعل هذا بعض ممّا يعنيه أصحاب نظرية التلقى وأمشالهم عندما يسودون القارئ، ويجعلونه سلطاناً، يفكُّك العمل الأدبيّ، ويعيد بناءه.

قد نقبل هذا التفكيك للعمل الأدبيّ لا على أن الناقد القارئ يفسر العمل الأدبيّ كما يتراءى له من غير مرجعية نصية على الأقلّ، بل على أنّه إعادة استحضار لملابسات إبداع النصّ الأدبيّ، ومراحل تشكله.

إنه عيش مع العمل الأدبيّ كما عاشه مؤلفه. ومن ثمّ فإنّ النّاقد الذي لا يستحضر عالم المبدع، ويعيش فعالم خاص به ينسجه حول نفسه، لن يقدِّم لنا إلا نقداً بائساً متهافتاً.

يقول صاحب كتاب صناعة الأدب: "نقد الشعر الذي يعيش ، ويتحرّك، ويمتلك وجوده، في عالم يختلف عن عالم الشمر - وكم كان موجوداً- هو شيء بائس، لا حول له ولا قوة، هو وليد التحذلق والوقاحة..."(19)

إنّ على الناقد حتى يقدِّم عملاً جادّاً أن يعيش تجربة الأديب بكل أبعادها؛ وإنّ إعادة بناء ما قدّمه هذا الأديب لا تعنى

إدراك الأسلوب الذي قدّم به العمل فحسب، بل تعني شيئاً أبعد من ذلك بكثير.

يقول صاحب كتاب صناعة الأدب في بيان ذلك: "حين أقول: يجب أن يكون الناقد قادراً على أن يعيد بناء ما كان الفنان قادراً على بنائه؛ فلا أعني.. أن الناقد يحاول أن يكتشف "كيف طبخت الأكلة" أو أن يكتشف حتى مجرد الطريقة التي خلق وقدِّم بها العمل الفنيّ؛ إنني أعنى أنه لا يستطيع ناقد أن يقوِّم عملاً فنياً قبل أن يعيد في فكره بناء الرؤية الفكرية التي بناها الفنان. لا يستطيع إلا الشارئ الذي كيّف إدراكه للحياة مع إدراك الشاعر أن يقوِّم قصيدة تقويماً كاملاً؛ يجب أن يستدعي العمل الفني الموضوعيّ- قدر المستطاع- نفس الانطباعات التي كانت في ذهن الفنان حين أبدعه. إن مادة الحياة ذاتها التي مثّل عليها خيال الشاعر، والتي شكَّلها قصيدة-قصيدة كانت من بناته من عناصر الحياة - يجب أن تظهر في ذهن المقوم، مشحونة بنفس، أو تقريبا، بنفس الانطباعات، ويثيرها، أو تقريباً، نفس الإدراك التخييلي.." (20)

الصادروالهوامش:

- 104/2: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق
 - 2- دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني: 253
 - 3- السابق نفسه

وما حديث نقدنا العربيّ عن مناسبة القصيدة، وملابسات إنشائها، وشخصية القائل والمقولة فيه، والمكان والزمان اللذين قيلت فيهما، وما شاكل ذلك من ملابسات، إلا من قبيل هذا العيش في جو العمل الأدبي، وإدراك أبعاد تجربته، واستحضار الملابسات التي كانت وراء ولادته على هذا النحو أو ذاك.

وينبني على ذلك أيضًا أنّ نقداً يقطع النّص عن ملابساته الخارجيّة، وعن مؤلفه، وبيئته، وزمنه - كما تقول ذلك بعض الاتّجاهات الشّكليّة - ، هو نقد هزيل أعرج.

كما ينبني على ذلك أيضًا أنّ المتلقّي النّاقد ليس سيدًا على النّص يؤوّله كما يشاء، أو أنّ سلطانه عليه سلطان مطلق، كما يقول ذلك أصحاب نظريّة التّلقي والتّفكيك، بل هو محكوم - في تأويله ونقده- بملابسات خارجيّة وداخليّة لا يتجاهلها نقد إيجابيّ بنّاء.



- 4- نضرة الإغريض في نصرة القريض:322
 - -5 السابق: 2/ 93
- 6- سرح العيون، شرح رسالة ابن زيدون، لابن نباتة المصرى " 18
- 7- صناعة الأدب: ر.أ. سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي: ص7
 - 8- السّابق: ص15
- 9- انظر" مدخل إلى مناهج النقد الأدبيّ للجموعة من النقاد الغربيين، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة: 11
 - 10- السابق نفسه
 - 11- الأغاني: 8/ 184
 - -12 العقد الفريد : 268/2
 - 13- الموشح، للمرزبانيّ: 564
 - -14 العقد الفريد : 5/ 308
 - 7- صناعة الأدب صناعة
 - 16- السابق نفسه
 - -17 السابق نفسه
 - 18- السابق: ص8، وانظر ص918
 - 19- السابق: ص7
 - 20- السابق: ص9